



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Design de catálogos de exposição: o caso da Fundação Calouste Gulbenkian

Relatório de Estágio

Marta Maria Ferreira Nunes

Mestrado em Design Editorial
(Design Editorial)

Tomar, julho de 2020





Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Marta Maria Ferreira Nunes

Design de catálogos de exposição: caso da Fundação Calouste Gulbenkian

Relatório de Estágio

Orientado por:

Doutora Elisabete Rosado Rolo
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Design Editorial



*Aos meus pais,
à minha irmã, à minha avó
e ao meu namorado, por me
incentivarem a chegar
mais longe...*



Resumo

A presente investigação tem como principal objeto de estudo os catálogos de exposição editados pela FCG, desde da sua formação. Encontra-se dividida em quatro momentos principais que se complementam. Num primeiro momento, e com um carácter teórico, são abordados, através de pesquisa bibliográfica, princípios importantes para a definição e contextualização do campo disciplinar do design editorial. Num segundo momento, é relatada a experiência do estágio curricular na FCG, descrevendo a instituição e os trabalhos desenvolvidos. Num terceiro momento, é feita uma análise a uma amostra significativa de catálogos de exposições da FCG. Num quarto e último momento, é feita uma reflexão sobre o design de catálogos, com base nos conhecimentos teóricos adquiridos, na experiência prática, na análise deste tipo de objetos e também na recolha de testemunhos de peritos, através de entrevistas.

Palavras-Chave

Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) | Design Editorial | Design de Livro
Catálogos de Exposição | Análise Gráfica



Abstract

The main object of study of the present research is the exhibition catalogues edited by Calouste Gulbenkian Foundation (FCG), since its creation. The research is divided into four main moments, that complement each other. In a first moment, we address important theoretical concepts for the definition and contextualization of the editorial design field, through bibliographic research. In a second moment, we report the experience of the curricular internship at Calouste Gulbenkian Foundation, describing the institution and the work developed. In a third step, we analyse a significant sample of FCG exhibition catalogues. In a fourth and last moment, we make a reflection on the design of catalogues, based on the acquired theoretical knowledge, the practical experience, the analysis and also the expert testimonies, collected through interviews.

Key words:

Calouste Gulbenkian Foundation (FCG) | Editorial design | Book Design
Exhibition Catalogs | Graphical Analysis



Agradecimentos

Começo por agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Elisabete Rolo, por toda a sua paciência, disponibilidade, ensinamentos e dedicação durante todo este percurso.

À minha família pelo apoio e carinho, e por me ensinarem a ser persistente e a lutar pelos meus objetivos.

Ao meu namorado, Bruno Gomes, por ser o meu principal apoio, por toda a paciência e amor incondicional que demonstra para comigo, que me incentivam a sonhar mais alto.

À FCG pela oportunidade de realizar o estágio nas suas instalações e pelo acesso aos catálogos de exposição.

À equipa de divulgação que me acolheu, integrou e apoiou da melhor forma possível ao longo de 6 meses.

Aos entrevistados, pela disponibilidade e por demonstrarem interesse em contribuir de alguma forma para o enriquecimento deste trabalho.

E por fim, a todos os meus amigos, colegas e professores que contribuíram de forma positiva durante todo o meu percurso académico.

Índice Geral

Resumo	VII
Abstract	IX
Agradecimentos	XI
Índice Geral	XII
Índice de figuras	XIV
Acrónimos e Abreviaturas	XVII
Glossário	XVIII
Introdução	22
1. Enquadramento e pertinência do tema	22
2. Objeto de estudo	22
3. Problemática da investigação	22
4. Argumento	23
5. Objetivos e benefícios da investigação	23
6. Desenho da investigação	24
6.1. Organograma da investigação	25
7. Estrutura do documento	26
CAPÍTULO 1	
1. Design Editorial: Fundamentos	30
Nota introdutória	30
1.1. Suporte	31
Material	31
Formato	33
Miolo	35
1.2. Tipografia	36
Tipo de letra	37
Texto	41
Grelha	45
1.3. Iconografia	48
1.4. Cor	50
1.5. Produção Gráfica	52
Pré-Impressão	52
Impressão	53
Acabamentos	55
Síntese Conclusiva	56

CAPÍTULO 2	
2. O estágio no Museu Calouste Gulbenkian	60
Nota Introdutória	60
2.1. A Fundação Calouste Gulbenkian	61
O Museu Calouste Gulbenkian	61
O Coro e a Orquestra Gulbenkian	62
A Biblioteca de Arte e o Arquivo	62
O Instituto Gulbenkian de Ciência	63
O Jardim Gulbenkian	63
2.2. Área de divulgação	63
2.3. O estágio na área de divulgação	64
Software utilizado	64
Trabalhos realizados	64
Síntese Conclusiva	75
CAPÍTULO 3	
3. Análise de catálogos de exposição da Fundação Calouste Gulbenkian	78
Nota Introdutória	78
3.1. Modelo de análise	78
Descrição do modelo de análise de Laurent Gerverau	78
Descrição do modelo de análise de Elisabete Rolo	79
Descrição do modelo desenvolvido para a análise dos catálogos de exposição	80
3.2. Análise de catálogos de exposição	83
Síntese Conclusiva	177
CAPÍTULO 4	
4. O design de catálogos de exposição	182
Nota Introdutória	182
4.1. Considerações finais sobre o design de catálogos	182
Síntese conclusiva	187
Conclusão	190
Conclusões e considerações finais	190
Recomendações para futuros trabalhos	192
Referências bibliográficas	196
Bibliografia	198
Apêndice	211
Entrevistas	212
Anexos	238

Índice de figuras

CAPÍTULO 1

FIG. 1

Bíblia de Gutenberg
ou *Bíblia de 42 linhas*, 1455.
Páginas Duplas.

Biblioteca Britânica, Londres.

Fonte: Encyclopaedia Britannica, Inc.

Image from the Gutenberg Bible.

[em linha]. Consult. em junho de 2020.

Disponível em <https://www.britannica.com/topic/Gutenberg-Bible>.

FIG. 2

Pergaminho alemão, 1568

Fonte: Wikipédia.

[em linha]. Consult. em junho de 2020.

Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pergaminho#/media/Ficheiro:Permennter-1568.png>

FIG. 3

Processo manual de fabrico do papel, 1661
G. A. Böckler's *Theatrum Machinarum*
Novum, Nuremberg

Fonte: SUAREZ, Michael F., S.J., WOODHUYSEN, H.

R., *The Book, A Global History*. New York: Oxford University Press, 2013.

FIG. 4

Sentido de fibra do papel

Na primeira imagem podemos observar que o papel será dobrado no sentido correto da fibra (sentido vertical) o que permite que o rasgo seja direito. Na segunda imagem acontece o contrário, o papel já não é dobrado no sentido correto o que fará com que o rasgo não seja direito uma vez que o sentido de fibra é na horizontal

Fonte: <https://clubedodosamantesdopapel.com/catalogo/como-verificar-a-direccao-da-fibra-do-papel-2/>

FIG. 5

Sequência de Fibonacci, 1202

Números sequenciais do processo desenvolvido pelo matemático italiano Leonardo Fibonacci. Esta sequência pode ser aplicada em diversos contextos.

Fonte: BRINGHURST, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico* (versão 3). São Paulo: Cosac Naify, 2005. [Edição original em língua inglesa: *The Elements of Typographic Style*, 1992]

FIG. 6

Esquema de formato do papel ISO 216

Fonte: BRINGHURST, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico* (versão 3). São Paulo: Cosac Naify, 2005. [Edição original em língua inglesa: *The Elements of Typographic Style*, 1992]

FIG. 7

Esquema de imposição de um livro de 16 páginas

Os números são colocados nas páginas consoante as dobras que serão feitas no papel. Neste caso podemos observar um esquema de dobragem em 3 vezes de uma folha que originará um livro ou caderno de 16 páginas.

Fonte: <https://clubedodosamantesdopapel.com/catalogo/essentials-da-impressao-montagem-e-imposicao/>

FIG. 8

Placa cuneiforme da Suméria, Mesopotâmia, c. 3100 a.C.

Exemplo de uma placa das primeiras escritas que utilizavam sistemas mnemônicos ou ideográficos.

Fonte: MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W., MEGGS', *History of Graphic Design*. 6 ed. New Jersey John Wiley & Sons, Inc., 2016.

FIG. 9

Inscrição grega
Xanthian, Turquia

Exemplo da utilização da escrita grega

Fonte: AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006.

FIG. 10

Caracteres móveis

Exemplo de caracteres móveis utilizados na impressão tipográfica.

Fonte: <https://clubedodesign.com/2015/typografia-basica-introducao/>

FIG. 11

Anatomia do tipo de letra

Exemplo de frase com as diversas nomenclaturas da anatomia de um tipo de letra

Fonte: CABRAL, Teresa Olazabal, *Tipos de Sucesso*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2013. [Tese de doutoramento]

FIG. 12

Classificação de tipos de letra

Exemplo da classificação dos diversos tipos de letra existentes

Fonte: LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

FIG. 13

Família do tipo de letra

Exemplo da família do tipo de letra Interstate desenhada por Tobias Frere-Jones

Fonte: LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

FIG. 14

Tipos de texto

Exemplo de dois textos escritos com dois tipos de letra sem serifa. Em que num dos exemplos o tipo de letra MetaPro é legível em situações de texto

display e situações de texto corrido. Já no outro exemplo o mesmo não se verifica pois o tipo de letra Neuropol é apenas legível em texto *display*.

Fonte: MOREIRA, Luís, *Tipografia a face visível da linguagem*. Instituto Politécnico de Tomar, 2016. [Sebenta de Ergonomia da Comunicação]

FIG. 15

Legibilidade e "leiturabilidade"

Exemplo de uma frase em diversas situações sendo que umas permitem obter-se uma maior legibilidade e leiturabilidade do que noutras devido ao modo de apresentação do texto.

Fonte: MOREIRA, Luís, *Tipografia a face visível da linguagem*. Instituto Politécnico de Tomar, 2016. [Sebenta de Ergonomia da Comunicação]

FIG. 16

Entrelinha

Exemplo de dois textos com entrelinhas diferentes, podemos observar que numa situação em que o texto é menor a entrelinha pode ser menor mas num texto maior a entrelinha deve ser maior para que o texto não se torne numa mancha homogênea.

Fonte: MOREIRA, Luís, *Tipografia a face visível da linguagem*. Instituto Politécnico de Tomar, 2016. [Sebenta de Ergonomia da Comunicação]

FIG. 17

Kerning e tracking

Exemplos *kerning* e *tracking* aplicados em duas frases diferentes

Fonte: LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

FIG. 18

Tipos de alinhamento

Exemplos de diversos tipos de alinhamento que o texto pode apresentar

Fonte: AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006.

FIG. 19

Diferentes tipos de hierarquia num texto

Exemplo de utilização de diversas opções (como variantes do tipo de letra, alinhamento do texto, colocação do texto) para a diferenciação de texto

Fonte: LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

FIG. 20

Alguns elementos constituintes da grelha

Exemplificação da localização de alguns dos elementos que compõem a estrutura da grelha

Fonte: SAMARA, Timothy, *Making and breaking the grid*. 2 ed. Rockport, 2017.

FIG. 21

Exemplos de tipos de grelha

Fonte: SAMARA, Timothy, Making and breaking the grid. 2 ed. Rockport, 2017.

FIG. 22

Exemplo da conjugação de texto e imagem numa página

Fonte: AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, Basics Design Layout. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.

FIG. 23

Tipos de contraste das cores

Fonte: Autora.

FIG. 24

Síntese aditiva e síntese subtrativa

Fonte: <https://umpoucosobrecor.wordpress.com/2007/07/01/sintese-aditiva-as-coisas-comecam-a-ficar-legais/> e <https://umpoucosobrecor.wordpress.com/2007/07/06/sintese-subtrativa-de-cor/>

FIG. 25

Circuito convencional de pré-impressão

Fonte: BARBOSA, Conceição, Manual Prático de Produção Gráfica. 4 ed. Cascais: Príncipia Editora, 2019.

FIG. 26

Processo de impressão offset

Fonte: https://www.grafittografica.com.br/src/uploads/2018/03/Rolos-do-offset_Grafitto_19mar18.jpg

FIG. 27

Diferenças de impressão

Exemplo de impressão de tipos de letra em alguns processos de impressão

Fonte: <https://arianepadilha.wordpress.com/2009/11/18/como-identificar-os-tipos-de-impressao/>

FIG. 28

Processo de encadernação de um livro

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/26/7e/b3/267eb3f2685ad973ce35f33c4599c826.png>

CAPÍTULO 2

Neste capítulo, salvo indicação em contrário, todas as imagens resultam de fotografias da autora.

FIG. 1A e B

Exemplos de tabelas do CAM

Fonte: Imagens da autora

FIG. 2A, B e C

Folhetos Concerto Promenade outubro, novembro e dezembro

Fonte: Imagens da autora

FIG. 3

Exemplo de tabela composta da exposição Robin Fior. Call to Action/Abril em Portugal

Fonte: <https://gulbenkian.pt/agenda/robin-fior-call-to-action-abril-em-portugal/>

FIG. 4A, B e C

Exemplo de tabelas desenvolvidas para os diversos núcleos da exposição Robin Fior. Call to Action/Abril em Portugal

Fonte: Imagens da autora

FIG. 5A, B e C

Páginas duplas da folha de sala da exposição Robin Fior. Call to Action/Abril em Portugal

Fonte: Imagens da autora

FIG. 6A, B e C

Exemplos das folhas de sala desenvolvidas para a Coleção do Fundador, em português, francês e inglês respetivamente

Fonte: Imagens da autora

FIG. 7A, B e C

Exposição A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

Fonte: Imagens da autora

FIG. 8A e B

Folha de sala da exposição A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

Fonte: Imagens da autora

FIG. 9A e B

Tabela desenvolvida para o painel das ferramentas da exposição A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

Fonte: Imagens da autora

FIG. 10A e B

Painel desenvolvido para a Coleção do Fundador a propósito da exposição A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio

Fonte: Imagens da autora

CAPÍTULO 3

Neste capítulo, salvo indicação em contrário, todas as imagens resultam de fotografias da autora.

FIG. 1

Imagens do catálogo de exposição I exposição de Artes Plásticas

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto de apresentação, lista de artistas premiados e separadores, e por fim a biografia de cada artista seguida pelo catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 2

Imagens do catálogo de exposição A Rainha D. Leonor

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, as tabelas das obras impressas no catálogo e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 3

Imagens do catálogo de exposição II exposição de Artes Plásticas

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, um separador e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 4

Imagens do catálogo de exposição

A Arte do Oriente Islâmico

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras, as tabelas das obras e a ficha técnica do catálogo.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 5

Imagens do catálogo de exposição Artes Plásticas Francesas

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o prefácio, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica do catálogo.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 6

Imagens do catálogo de exposição Tesouros do Museu de Bagdad

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, as tabelas das obras e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 7

Imagens do catálogo de exposição Pintores Sul-Africanos

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto corrido, as tabelas das obras, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 8

Imagens do catálogo de exposição Bertina Lopes

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e os comentários de críticos de arte.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 9

Imagens do catálogo de exposição Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e as tabelas das obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 10

Imagens do catálogo de exposição Arte do livro Francês dos séculos XIX e XX

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e as tabelas das obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 11

Imagens do catálogo de exposição Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a nota introdutória, o catálogo de reprodução de obras e as tabelas das obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 12

Imagens do catálogo de exposição As mãos vêem

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a introdução, o catálogo

de reprodução de obras e a ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 13

Imagens do catálogo de exposição
1984 o futuro é já hoje?

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a introdução e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 14

Imagens do catálogo de exposição
Um olhar sobre as reservas - Tapetes Orientais

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, texto corrido, tabelas das obras e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 15

Imagens do catálogo de exposição
10 Amad(e)ores

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 16

Imagens do catálogo de exposição
Bernardo Marques

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 17

Imagens do catálogo de exposição
Arte Egípcia

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, a introdução texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 18

Imagens do catálogo de exposição
Josef Bernard

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 19

Imagens do catálogo de exposição
Sebastião Rodrigues - designer

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, folha de rosto, apresentação texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 20

Imagens do catálogo de exposição
A Arte e o Mar

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, apresentação, texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 21

Imagens do catálogo de exposição
A mobília de quato do actor Talma

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, folha de rosto, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 22

Imagens do catálogo de exposição
A Arte Efêmera em Portugal

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, introdução, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 23

Imagens do catálogo de exposição
O mundo de Laca

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, ficha técnica, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 24

Imagens do catálogo de exposição
De Paris a Tôquio

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a introdução, um separador, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 25

Imagens do catálogo de exposição
Paisagem interior

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 26

Imagens do catálogo de exposição
O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775)

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a introdução, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 27

Imagens do catálogo de exposição
A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a introdução, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 28

Imagens do catálogo de exposição
Tarefas Infinitas. Quando a Arte e o Livro se Ilimitam

Nestas imagens podemos observar a capa e a subcapa do catálogo, o texto corrido, um dos cartões e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 29

Imagens do catálogo de exposição

José Escada – Eu não evoluo, viajo

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, um separador, o texto corrido, e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 30

Imagens do catálogo de exposição
Do Outro Lado do Espelho

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e os créditos fotográficos.

Fonte: Imagens da autora

FIG. 31

Imagens do catálogo de exposição
Art on Display

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, tabelas das obras e o catálogo de reprodução de obras.

Fonte: Imagens da autora

ANEXOS

FIG. 1

Grelha de análise de Laurent Gervereau

Fonte: ROLO, Elisabete, Olhar, Jogo, Espírito de Serviço: Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal. Lisboa: Faculdade de Arquitetura de Universidade Técnica de Lisboa, Design 2015. [Tese de doutoramento]

FIG. 2

Grelha de análise de Elisabete Rolo

Fonte: ROLO, Elisabete, Olhar, Jogo, Espírito de Serviço: Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal. Lisboa: Faculdade de Arquitetura de Universidade Técnica de Lisboa, Design 2015. [Tese de doutoramento]

FIG. 3

Grelha de análise do modelo desenvolvido para a análise de catálogos de exposição

Fonte: Autora

Acrónimos e Abreviaturas

FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
MCG	Museu Calouste Gulbenkian
CAM	Centro de Arte Moderna
IGC	Instituto Gulbenkian Ciência
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
SNBA	Sociedade Nacional de Belas-Artes
FIL	Feira Internacional de Lisboa
EXPO'98	Exposição Mundial de 1998
APA	Agência de Publicidade Artística
APD	Associação Portuguesa de Designers
DIN	Deutsches Institut für Normung
ISO	International Organization for Standardization
RGB	Sistema de cores aditivas composto por vermelho (<i>red</i>), verde (<i>green</i>) e azul (<i>blue</i>)
CMYK	Sistema de cores subtrativas composto por ciano (<i>cyan</i>), magenta (<i>magenta</i>), amarelo (<i>yellow</i>) e preto (<i>black</i>)
Mm	milímetros
pt	pontos
p.	página
pp.	páginas
ed.	edição
etc.	<i>et cetera</i>
n.º	número
<i>idem</i>	o mesmo
TL	tradução livre
<i>et al</i>	e outros

Glossário

ACABAMENTO

Processo que se segue à fase de impressão e que dá ao trabalho o seu aspeto final.

ALINHAMENTO

Posição do texto em relacional à altura da coluna.

ARTE-FINAL

Termo utilizado para definir todo o processo de preparação dos documentos para impressão.

ALTURA-X

Distância compreendida entre a linha de base (*baseline*) e a altura da caixa-baixa das letras.

ASCENDENTE

Elemento de uma letra em caixa-baixa que ascende a altura-x definida.

BROCHURA | CAPA MOLE

Tipo de encadernação em que os cadernos são costurados ou colados através da lombada a uma capa mole, por norma de papel ou cartolina.

BADANAS

Parte da capa ou sobrecapa que se encontra dobrada para dentro do livro.

BASELINE

Linha de base das letras.

BOLD (NEGRO, NEGRITO)

Tipo de variante das famílias de tipos de letra que se caracteriza pela utilização de um traço mais grosso.

BARRIGA (BOWL)

Parte redonda de uma letra.

CAPA DURA

Tipo de encadernação, normalmente de cartão, revestida por tecido, com maior durabilidade a encadernação de capa mole.

CAIXA-ALTA

Letras maiúsculas de um tipo de letra.

CAPITULAR

Letra maiúscula de maior dimensão utilizada por norma no início de um parágrafo para criar destaque relativamente aos outros.

CAIXA-BAIXA

Letras minúsculas de um tipo de letra.

CARACTER

Elemento individual de um tipo que pode ser uma letra, um símbolo, sinal ou marca presente no sistema de escrita de cada língua.

CONTRASTE

Grau de diferença entre os traços grossos e finos de uma letra.

COR

É uma perceção visual provocada pela reflexão de luz sobre um objeto.

CORPO DA LETRA

Tamanho do tipo de letra, por norma medido em pontos.

CADERNO

Conjunto de páginas impressas na mesma folha, que depois de dobradas, formam o caderno.

CMYK

Abreviatura utilizada para as quatro cores utilizadas em impressão, ciano (*cyan*), magenta (*magenta*), amarelo (*yellow*) e preto (*black*).

CARACTERES MÓVEIS

Caracteres de chumbo ou de madeira utilizados na impressão tipográfica.

CONTRAFORMA (COUNTERFORM)

Área negativa definida pela forma de um caracter.

CABEÇA-CORRENTE

Elementos textuais (título, subtítulo ou título de secção) que se repetem ao longo das páginas do documento.

DESIGN EDITORIAL

Processo de criação de um *layout* apelativo para uma revista, livro ou jornal, em que são conjugados diversos elementos visualmente comunicativos.

DESIGN GRÁFICO

Arte ou habilidade de comunicar visualmente um conceito ou ideia através da junção de texto e imagens em diversos suportes como cartazes, revistas e livros.

DESIGN DE LIVRO

Área especializada na conceção visual de livros.

DIDOT

Sistema de medidas de tipos de letra criada por François Didot.

DESCENDENTE

Elemento de uma letra em caixa-baixa que projeta para baixo da linha de base do tipo de letra.

ENTRELINHA

Espaço entre linhas do texto.

ESPINHA (SPINE)

Parte intermédia de uma letra.

EIXO

Linha imaginária do centro de uma letra que permite saber a sua inclinação.

FORMATO

Espaço definido para o tamanho de uma publicação ou outra aplicação.

FAMÍLIA DO TIPO DE LETRA

Conjunto composto pelas diversas variações em termos de design de uma fonte, onde está incluindo regular, itálico, negrito (*bold*), expandida, condensada, etc.

FÓLIO

Número de página.

FONTE

conjunto de caracteres com um determinado design, tamanho e estilo.

FOTOLITO

Suporte intermédio com a função de transporte do grafismo original para a chapa, cliché, tela ou forma de impressão.

FILETE

Traço fino utilizado em tipografia.

FINIAL

Extremidade afunilada da letra.

GUARDAS

Folhas que permitem a junção da capa ao miolo.

GLIFO

Símbolo elementar do tipo de letra, que pode ser uma letra, uma ligatura, um acento, um número ou uma pontuação.

GOTEIRA

Espaço entre colunas de texto de uma página.

GRELHA

Estrutura utilizada na organização dos diversos elementos constituintes de uma página.

GRAMAGEM

Unidade de medida que permite determinar o peso do papel.

HASTE (STEM)

Traço vertical de uma letra.

ITÁLICO

variante do tipo de letra caracterizada por uma ligeira inclinação para a direita.

IMPRESSÃO

Processo de produção final da publicação em formato físico.

IMPOSIÇÃO

Colocação das várias páginas de um caderno de forma sequencial na folha de impressão.

KERNING

Remoção ou adição de espaço branco entre letras.

LIVRO

Volume em formato impresso ou digital composto por diversas páginas, que contém texto e imagens sobre um determinado tema.

LOGÓTIPO

Conjunto de caracteres tipográficos que compõem uma palavra, ou um grupo de letras, que por sua vez encontram-se associados a um símbolo pictórico denominado logo, que uma empresa adota como marca gráfica.

LOMBADA

Parte do livro formada pela junção dos diversos cadernos do miolo, e que une a capa ao miolo.

LAYOUT

Forma como o texto e as imagens são compostas numa página.

LIGATURA

Caracter tipográfico que resulta da combinação entre duas ou mais letras.

MIOLO

Conjunto de páginas de um livro.

MARGENS

Espaço que delimita a área de colocação de texto e imagem.

MANCHA DE TEXTO

Área de colocação de texto e imagem.

MATRIZ

Suporte que pode ser uma chapa, um cliché, uma tela ou uma forma impressora, onde é gravado o ficheiro para impressão.

NORMAL (REDONDO, REGULAR)

Variante do tipo de letra caracterizada por se encontrar numa posição vertical.

PAGINAÇÃO

Conjugação e distribuição dos elementos gráficos numa página.

PAPEL

Material manufaturado em folhas finas.

PRÉ-IMPRESSÃO

Fase de preparação de texto e imagens para a fase de impressão.

PÁGINA

Face de uma folha.

PONTO

Unidade de medida tipográfica.

RGB

Abreviatura utilizada para as três cores utilizadas em ecrã, vermelho (*red*), verde (*green*) e azul (*blue*).

SERIFA

Pequeno traço adicionado ao final de um traço vertical ou horizontal que dá forma a uma letra, permitindo assim uma maior legibilidade no momento de leitura pois ajuda o olho a criar uma linha de texto invisível mantendo um ritmo de leitura constante.

SENTIDO DE FRIBRA

Sentido em que se encontram distribuídas as fibras do papel.

SOFTWARE

Programas informáticos utilizados por um computador.

TRACKING

Espaço entre palavras de uma frase ou texto.

TIPO

Letras do alfabeto e caracteres que ao serem usados conjunta ou individualmente originam palavras, frases ou textos.

TIRAGEM

Quantidade de volumes impressos.

TERMINAL

Ponta final da letra.

TIPÓGRAFO

Pessoa que trabalha em função da tipografia.

TIPO DISPLAY

Também chamados de tipos de letra ornamentais, devido à sua forma e desenho. São utilizados apenas em pequenas porções de texto.

VERSALETE

Caracter maiúsculo com a altura-x de caractere minúsculo.



INTRODUÇÃO

Introdução

1. Enquadramento e pertinência do tema

O design editorial assume-se como sendo uma vertente de extrema importância do design gráfico, que se encontra presente em diversos contextos comunicacionais fundamentais do nosso dia a dia.

A presente investigação pretende abordar diversos princípios teóricos relativos ao design editorial, e perceber como esses mesmos princípios são postos em prática, através da análise de diversos catálogos de exposições da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e também através da recolha de testemunhos de profissionais da área. O interesse por este tema surgiu no contexto da realização do estágio curricular na área de divulgação do Museu Calouste Gulbenkian (MCG). Sentiu-se a necessidade de que o tema a abordar ao longo da investigação de mestrado se interligasse com o estágio e com a própria FCG e, assim, surgiu a ideia de estudar catálogos de exposição, por serem objetos gráficos em que os princípios importantes do design editorial se aplicam e pelo facto de a FCG dispor de um vasto espólio.

Este tema permitiu também analisar a evolução do design destes objetos, a importância comunicacional dos mesmos e ainda a evolução do design editorial em Portugal, através do trabalho que foi sendo executado por diversos designers – alguns de grande renome – durante um período compreendido entre 1957 e 2019.

2. Objeto de estudo

A presente investigação foca-se no estudo e análise de 31 catálogos de exposição da FCG. Pretende demonstrar, através da análise aprofundada destes objetos gráficos, a evolução e estruturação dos fundamentos base do design editorial.

O processo de abordagem desta análise permitir-nos-á compreender e conhecer, numa primeira fase, os diversos fundamentos do design editorial utilizados pelos designers e, numa segunda fase, como é que estes podem ser aplicados num produto concreto.

3. Problemática da investigação

Apesar de existirem diversas investigações em torno da temática do design editorial e de como este se apresenta perante diversos suportes, como por exemplo, jornais, revistas e livros, a investigação atual surge como forma de demonstrar como é que a temática apresentada se comporta ao ser aplicada num tipo de suporte de cariz diferente e menos comum, que neste caso são os catálogos de exposição.

A partir do estudo e da análise de catálogos de exposição, conseguimos compreender como é feita a gestão e toda a interligação dos vários elementos gráficos (texto, imagens, notas, referências bibliográficas, etc.), que devem constar neste género de publicação.

Posto isto, são colocadas as seguintes questões de investigação:

- › Como é feita a estruturação de um catálogo de exposição?
- › Como é feita a interligação entre os elementos gráficos presentes num catálogo?
- › Como é desenvolvido o *layout* da publicação?
- › Qual a importância visual de um catálogo de exposição?
- › Como se deu a evolução deste tipo de publicação ao longo dos tempos?

4. Argumento

Estudo dos fundamentos e princípios base do design editorial e da sua aplicação prática, analisada através do estudo de caso de um conjunto representativo de catálogos de exposição editados pela FCG, desde a sua fundação.

5. Objetivos e benefícios da investigação

O objetivo desta investigação centra-se no aprofundamento e contextualização de diversos fundamentos e princípios base do design editorial, sendo estes demonstrados em situações reais através da análise de diversos catálogos de exposição editados pela FCG.

Pretende-se, deste modo, compreender mais especificamente como são aplicados, em contexto real, os princípios inerentes às temáticas da tipografia, do sistema de grelhas, da cor, da iconografia, etc.

A investigação tem ainda como objetivo perceber a evolução deste tipo de objetos de design editorial, que se constitui como material representativo do percurso histórico do design gráfico em Portugal.

Para atingir estes objetivos, será necessário recorrer à investigação bibliográfica em obras de referência na área da história do design em Portugal, e na área de design editorial ou de design do livro. Será também necessário analisar objetos gráficos, com base num modelo de análise, concebido para o efeito, a partir de outros já existentes. Será ainda necessário recolher testemunhos de profissionais da área, através de entrevistas semi-estruturadas, que ajudem a compreender mais aprofundadamente a problemática do design de catálogos de exposição.

Como benefícios da investigação destacam-se a experiência da aluna no seio da FCG, que lhe permitirá um conhecimento mais aprofundado da filosofia e história da instituição, bem como o acesso a materiais e testemunhos relevantes para o estudo. Esta investigação contribuirá ainda para a divulgação na sociedade deste património e da própria entidade que o detém. Poderá também contribuir para o desenvolvimento de outras investigações em Design Editorial.

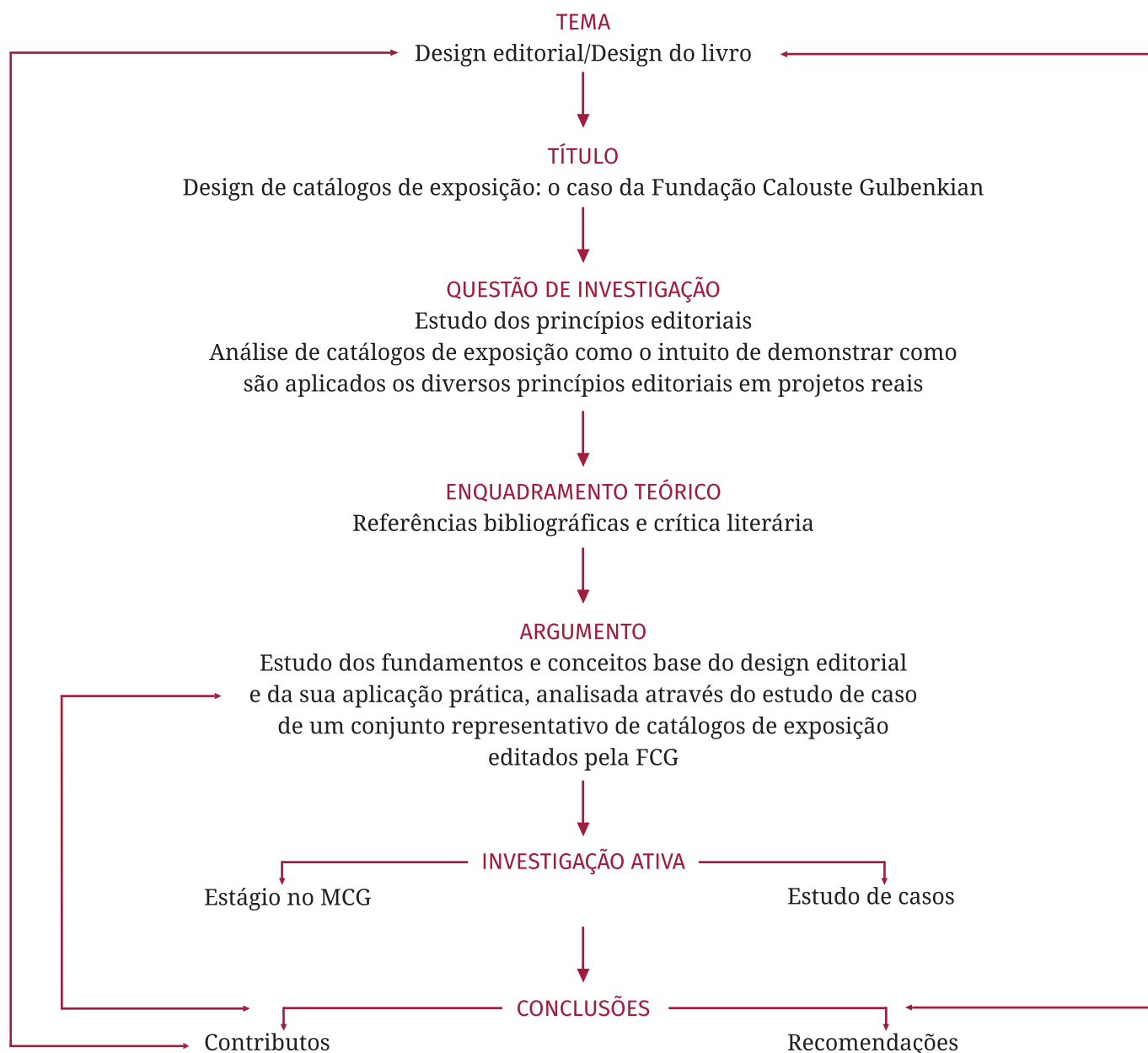
6. Desenho da investigação

A presente investigação segue uma metodologia e uma estrutura devidamente contextualizadas.

A metodologia utilizada é de carácter qualitativo não-intervencionista, pois tem como objetivo a análise e interpretação de obras já existentes relacionadas com a temática em estudo, assim como o estudo do seu contexto.

No que diz respeito à estrutura, podemos dividir a investigação em quatro momentos principais. Num primeiro momento, de teor teórico, serão explorados fundamentos e princípios base relativos ao design editorial, através de pesquisa bibliográfica. Num segundo momento, de teor prático, será relatada a experiência obtida ao longo dos seis meses de estágio curricular. Num terceiro momento, também de teor prático, será concretizada a análise aprofundada aos catálogos de exposição da FCG, que constituirá exemplo prático dos princípios descritos no primeiro momento da investigação. Num quarto momento, tirar-se-ão conclusões acerca do design de catálogos de exposição, com base na análise e também em testemunhos recolhidos por entrevista.

6.1. Organograma da investigação



7. Estrutura do documento

O documento apresentado encontra-se dividido em quatro capítulos, que se dividem em subcapítulos, e que se relacionam entre si. Para além disso, conta ainda com introdução e conclusão, glossário, referências bibliográficas, bibliografia e apêndices, compostos por entrevistas realizadas a profissionais que trabalham diretamente com a conceção de catálogos de exposição da FCG.

Cada capítulo inicia-se com uma nota introdutória e termina com uma síntese conclusiva.

Os capítulos e subcapítulos são ilustrados com imagens devidamente identificadas e referenciadas, que acompanham o texto, e se assumem como elementos exemplificativos dos conteúdos com que se relacionam.

Assim, no capítulo 1 – *Design Editorial: Fundamentos* – são descritos e definidos diversos princípios como formato, tipografia, iconografia, cor e produção gráfica, considerados como elementos fundamentais para as boas práticas em projetos editoriais.

Nos capítulos 2 e 3, será contemplada a temática central da tese através da experiência prática resultante do estágio curricular e da análise aos catálogos de exposição.

No segundo capítulo, intitulado *O estágio no MCG*, será resumida a história da FCG e das suas infraestruturas e, num segundo momento, será explanada a experiência obtida com o estágio e com os trabalhos realizados.

No terceiro capítulo, intitulado *Análise de catálogos de exposição*, numa primeira parte será contextualizado o modelo de análise desenvolvido a partir de outros de modo a estruturar uma análise coerente dos objetos em estudo utilizando como base diversos campos interligados aos fundamentos editoriais desenvolvidos ao longo do primeiro capítulo. Por conseguinte, serão analisados diversos catálogos de exposição editados pela FCG como forma de demonstrar em contexto real como é que são aplicados os fundamentos editoriais estudados. No quarto capítulo, intitulado *O design de catálogos de exposição* é realizada uma espécie de conclusão à temática do design de catálogos de exposição, com base nos conhecimentos teóricos, na análise de obras e nas entrevistas realizadas.



CAPÍTULO 1



DESIGN EDITORIAL: FUNDAMENTOS

1. Design Editorial: Fundamentos

Nota introdutória

*"The book is the oldest form of documentations;
it stores the world's knowledge, ideas and beliefs."*

(HASLAM, 2006, p. 6)

O livro foi um dos primeiros exemplos daquilo a que hoje chamamos de design gráfico. Segundo diversos historiadores já no século IX, no Ocidente, os monges copistas, que copiavam escrituras para os pergaminhos, davam os primeiros passos nesta área, criando os livros com o máximo rigor que lhes era possível com os meios de que dispunham.

Desde da Idade Média até aos tempos atuais, a conceção do livro evoluiu, tanto a nível do seu design como a nível da sua produção. Nos dias de hoje, com a evolução do *software* editorial e da impressão gráfica, o peso da indústria livreira aumentou substancialmente, fazendo com que exista progressivamente mais competitividade entre editoras, uma vez que o público é cada vez mais exigente visualmente.

Com o aparecimento destas novas exigências, os designers tiveram que se adaptar às necessidades do mercado, tornando os livros cada vez mais atraentes, ao nível do formato, do *layout*, da impressão e dos acabamentos.

Para satisfazer estas necessidades, alguns designers de relevo na área dedicaram-se ao estudo destas questões, permitindo que a tarefa de criação de um livro fosse executada da melhor forma possível para que o leitor tirasse o maior partido possível do livro.

Um dos pioneiros de maior destaque nesta área foi Jan Tschichold², que dedicou parte da sua vida à medição e análise de manuscritos e livros medievais, com o intuito de perceber como é que na Idade Média era definido o formato, como era colocada a mancha de texto na página, tentando encontrar através destas observações uma definição para um bom design de livro. Tschichold afirma, na sua obra intitulada *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro* (2007), que

¹ TL: "O livro é a forma mais antiga de documentação; armazena todo o conhecimentos, ideias e crenças do mundo."

² Jan Tschichold nasceu em Leipzig, na Alemanha, em 1902 e morreu em Locarno, na Suíça, em 1974. Dedicou a sua vida ao estudo e ensino da Tipografia, tendo ficado conhecido como uma das principais influências nesta área, no século XX.



FIG. 1
Bíblia de Gutenberg
ou Bíblia de 42 linhas, 1455.
Páginas Duplas.

um designer de livros deve ser leal e fiel à palavra impressa enquanto define o *layout* do livro, ou seja, o designer deve perceber o objetivo e o conteúdo do livro, de modo a entender a sua finalidade para poder desenvolver o seu design.

“Escolher uma fonte bem ajustada ao texto; projetar uma página primorosa, idealmente legível, com margens harmoniosamente perfeitas, impecável espaçamento de palavras e letras; escolher corpos de tipo ritmicamente corretos para folhas de rosto e títulos, e compor as páginas em que há títulos de secção e de capítulos genuinamente belas e graciosas, no mesmo tom da página de texto – por esses meios um designer de livro pode contribuir muito para a fruição de uma valiosa obra de literatura.”

(TSCHICHOLD, 2007, p. 32).

Ao longo do seguinte capítulo serão explorados diversos princípios importantes a ter em conta durante a realização do design de um livro.

1.1. Suporte

Material

Ao analisarmos um livro, sabemos automaticamente que o material utilizado para a sua impressão foi o papel. Atualmente, existem diversas características do papel que devemos ter em consideração na concepção do produto final. O tamanho, a gramagem, a opacidade, os acabamentos e a cor, devem ser tidos em conta no momento da impressão e encadernação do livro.

Inicialmente, as primeiras civilizações utilizavam matérias-primas como o papiro e o pergaminho para escrever. O papiro teve origem no Egito, e era fabricado através do uso de tiras de uma planta chamada *Cyperua Papyrus*, que nascia nas bordas do rio Nilo. Era um material bastante frágil, mas permitia que os egípcios conseguissem escrever os seus caracteres de forma perceptível. Já o pergaminho surgiu mais tarde, na Ásia Menor, e por ser fabricado através do uso de peles de animais tratadas, era uma matéria-prima mais resistente, que viria a substituir o papiro. O papel viria, por fim, substituir estes dois materiais. Tendo tido origem na China, era produzido através da mistura de casca de amoreiras ou de desperdícios têxteis. Surgiu na Europa através do comércio muçulmano, expandindo-se por todo o Ocidente, onde começaram a ser



FIG. 2

Pergaminho alemão, 1568



FIG. 3
Processo manual de fabrico
do papel, 1661
G. A. Böckler's Theatrum
Machinarum Novum,
Nuremberg

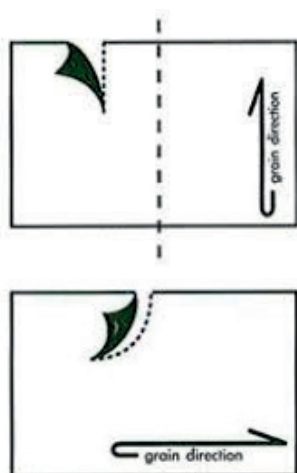


FIG. 4
Sentido de fibra do papel
Na primeira imagem podemos
observar que o papel será
dobrado no sentido correto da
fibra (sentido vertical) o que
permite que o rasgo seja direito.
Na segunda imagem acontece o
contrário, o papel já não é dobra-
do no sentido correto o que fará
com que o rasgo não seja direito
uma vez que o sentido de fibra é
na horizontal

criadas as primeiras fábricas de papel. Mas este novo material, quando começou a ser comercializado na Europa, causou bastante controvérsia principalmente no seio da Igreja Católica por ser um material proveniente de muçulmanos. Apenas com o aparecimento da imprensa é que o uso do papel se começou a tornar mais comum.

Como sabemos, a indústria do papel continuou numa constante evolução até aos dias de hoje, sendo considerado um dos materiais essenciais ao processo de comunicação. Devido à constante evolução da Indústria Gráfica, foram criadas diversas tipologias de papel que variam consoante o seu objetivo.

Segundo a publicação *O miolo do livro*, o papel mais utilizado na impressão de livros “é obtido a partir de pasta química (também conhecida por pasta virgem) ou pasta mecânica”, (Dias *et al*, 2019, p. 12), sendo que a pasta química é produzida através da mistura de madeira com substâncias químicas, que por sua vez são cozidas a alta pressão, o que permite a dissolução de um componente chamado lignina³, este tipo de pasta confere mais resistência, mais brilho, e mais qualidade ao papel. Já a pasta mecânica é produzida através da separação de fibras de madeira em água por via de ação mecânica, sendo utilizada maioritariamente na produção de papel de imprensa, listas telefónicas, cartão, etc. O processo de fabrico do papel é bastante complexo, pois passa por diversas fases, desde a limpeza das fibras utilizadas, à colocação da pasta num tapete em constante movimento que promove a criação do sentido de fibra⁴. De seguida, a pasta é prensada e seca, e por fim é regulamentada a espessura do papel, através do uso de rolos, resultando numa bobine de papel, que será cortada em folhas prontas para serem utilizadas.

Como já foi referido, os tipos de papel existentes variam consoante o seu objetivo final, pois as suas características variam em termos de gramagem, espessura, textura, brilho, entre outras, o que faz com que nem todos os tipos de papel sejam indicados para certos processos de impressão, devido à tinta utilizada.

³ Lignina é uma macromolécula encontrada nas plantas terrestres, associada à celulose do papel.

⁴ Sentido de fibra é o que permite que a folha de papel tenha resistência, ou seja, se o papel for dobrado no mesmo sentido em que se formou o sentido de fibra este será mais maleável funcionando as fibras como dobradiças, caso aconteça o oposto existirá mais dificuldade na dobragem das folhas de papel o que poderá levar à irregularidade da dobra ou então ao rasgo da folha.

Na impressão de livros, os tipos de papéis mais utilizados são:

- › O papel IO ou IOR, que é produzido através do uso de pasta química branqueada. Sendo de elevada resistência superficial, é majoritariamente utilizado no processo de impressão offset, podendo também ter o mesmo nome que o processo;
- › O papel couché é um tipo de papel revestido por diversas matérias que lhe conferem certas características como peso, brilho, suavidade, um nível elevado de brancura e uma redução da absorção de tinta;
- › O *fine paper* é um tipo de papel com características únicas sendo bastante utilizado em trabalhos que necessitem de acabamentos especiais.

Devido à variedade de tipos de papel existentes é necessário que o designer e a gráfica conheçam bem as especificações do trabalho quando é escolhido o tipo de papel em que será impresso.

Formato

O princípio de formato de livro sofreu diversas modificações ao longo dos séculos até se atingir o princípio que hoje nos é familiar.

As proporções de um livro, nos dias que correm, são determinadas pelo tamanho da folha em que o livro será impresso, devido à necessidade de a Indústria Gráfica aproveitar o máximo de papel possível para que não exista desperdício. Tal como tantos outros princípios estudados, sabemos que nem sempre se teve esta percepção. Durante milhares de anos, os livros foram feitos manualmente e os escribas apenas seguiam o princípio de que o livro tinha que ser agradável ao olho humano, como Robert Bringhurst⁵ afirma na sua obra intitulada *Elementos do Estilo Tipográfico*:

“Os escribas e os tipógrafos, assim como os arquitetos, têm configurado espaços visuais há milhares de anos. Algumas proporções são recorrentes em seus trabalhos porque agradam ao olho e à mente – assim como alguns tamanhos são mais recorrentes porque são confortáveis para a mão.”

(BRINGHURST, 1992, p.160)

⁵ Robert Bringhurst nasceu em Los Angeles, nos Estados Unidos da América, em 1946. É escritor, poeta e um dos mais conceituados designers de livros da América.

FIG. 5

Sequência de Fibonacci, 1202
Números sequenciais do processo desenvolvido pelo matemático italiano Leonardo Fibonacci. Esta sequência pode ser aplicada em diversos contextos.

0 · 1 · 1 · 2 · 3 · 5 · 8 · 13 · 21 · 34 · 55 · 89 · 144 · 233 · 377 · 610 · 987 · 1.597 · 2.584 · 4.181 · 6.765 · 10.946 · 17.711 · 28.657 ...

Com a Revolução Industrial, surgiu a necessidade de se encontrar um padrão que uniformizasse a escolha do formato do livro, facilitando-se, assim, o trabalho dos impressores. Inicialmente, começou-se por basear este processo numa relação proporcional já utilizada noutras áreas chamada proporção áurea, que se define por ser composta por dois números, um menor e outro maior, sendo que o número menor está para o maior assim como o maior é a soma de ambos ($a : b = b$). Este tipo de relação proporcional utiliza por base os números presentes na sequência de Fibonacci⁶, em que a relação de proporção começa com os números 0 e 1, continuando a sequência. Com o passar do tempo, este processo caiu em desuso devido à sua complexidade.

No início do século XX, surgiu na Alemanha um instituto privado, Deutsches Institut für Normung – DIN⁷, que se dedicou ao estudo de questões de normalização de diversos padrões industriais. Um dos padrões de normalização criados por este instituto foi o padrão DIN 476, que normalizou o formato do papel. Este baseia-se no princípio em que a folha de papel é dobrada ao meio consecutivamente resultando em formatos mais pequenos, isto é, utiliza como ponto de partida o formato A0 (841mm x 1189 mm) e, conforme este vai sendo dobrado, origina um formato com metade da proporção anterior ($1 : \sqrt{2}$).

Atualmente é utilizado o padrão ISO⁸ 216, criado em 1975, que provém do anterior padrão de normalização DIN 476. A diferença entre estes dois padrões de normalização é que o padrão DIN 476 pode conter formatos maiores que o A0, sendo que esses formatos são indicados por um prefixo antes da indicação do nome do formato, por exemplo, 2A0, em que o número dois indica que a área deste formato é duas vezes maior que a do formato A0. Por sua vez, o padrão ISO 216 utiliza o formato

⁶ Sequência de Fibonacci e pela introdução de algarismos arábicos no continente Europeu.

⁷ DIN – Deutsches Institut für Normung é o principal representante da International Organization for Standardization (ISO) na Alemanha.

⁸ ISO – International Organization for Standardization foi criada em 1947 e trata-se da entidade que coordenada os diversos padrões de normalização de 162 países.

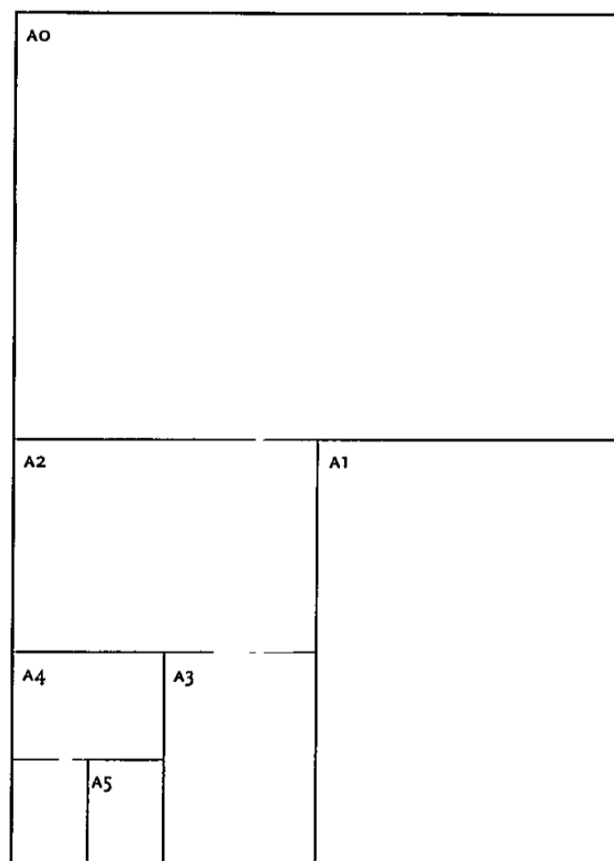
máximo de papel A0. O padrão ISO 216 define ainda os formatos B e C. Sendo que os formatos B, são utilizados em jornais, livros de pequenas dimensões e cartas de jogar, e os formatos C, são utilizados para envelopes.

A escolha do formato é o ponto de partida na criação de um livro, pois é a partir desta decisão que se procedem as restantes, como por exemplo o tamanho da mancha de texto, o tamanho das imagens, etc. A decisão do designer baseia-se em diversos fatores desde o objetivo que o autor pretende que o livro tenha, o preço a que será vendida a publicação por exemplo, se for um livro com um formato reduzido será mais barato, outro fator está relacionado com o aproveitamento do papel, ou seja, hoje em dia o designer demonstra especial atenção na questão de desperdício de papel e acaba por basear a sua escolha conforme o tamanho e tipo de papel que será utilizado na impressão do livro, sendo que o formato do livro estará relacionado proporcionalmente com o tamanho do papel.

Miolo

A palavra miolo tem como definição “a parte mais importante de uma coisa; a essência; o principal” (in Dicionário). O miolo de um livro é o principal componente do livro, é a parte que define o livro enquanto objeto. Resulta do formato escolhido da folha de impressão, o que permite a criação de diversos cadernos com números específicos de páginas que provêm da dobragem da folha em diversas partes. O número de páginas que compõem o miolo será sempre um número par, porque só é possível formar cadernos com números múltiplos de quatro, podendo o número das páginas variar entre as 4 e as 32 páginas. Por exemplo, uma página que seja dobrada uma vez chama-se *in-fólio* e resulta num caderno de 4 páginas, uma página que seja dobrada duas vezes chama-se *in-quarto* e resulta num caderno de 8 páginas. Os cadernos mais utilizados são os de 8, 16 e 32 páginas.

Por fim, a colocação dos cadernos pode acontecer “através da junção de um caderno dentro de outro, que se designa por intercalar, ou então pelo processo de ordenar sequencialmente os vários cadernos de um



Tamanhos de folha ISO: A0 = 841 x 1189 mm A3 = 297 x 420 mm
A1 = 594 x 841 mm A4 = 210 x 297 mm
A2 = 420 x 594 mm A5 = 148 x 210 mm

FIG. 6
Esquema de formato
do papel ISO 216

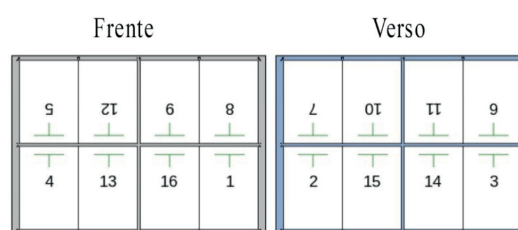


FIG. 7
Esquema de imposição de
um livro de 16 páginas
Os números são colocados nas
páginas consoante as dobras que
serão feitas no papel. Neste caso
podemos observar um esquema
de dobragem em 3 vezes de uma
folha que originará um livro ou
caderno de 16 páginas.

volume, que se designa por alceamento” (Dias *et al*, 2019, p.11). Estes processos devem ocorrer de modo a que os números de página apareçam na sequência correta, depois de o livro ser produzido. A esta distribuição das páginas pelos cadernos, dá-se o nome de imposição.

1.2. Tipografia

“Type has developed over the last 600 years as the printing process has evolved. The characters that are printed, however, have been developed over much longer time period as language itself has developed from Egyptian hieroglyphs to the Latin letters we use today.”

(AMBROSE e HARRIS, 2006, p. 10)⁹



FIG. 8
Placa cuneiforme da Suméria,
Mesopotâmia, c. 3100 a.C.
Exemplo de uma placa das primeiras
escritas que utilizavam sistemas
mnemônicos ou ideográficos.

Desde os tempos primitivos, o ser humano sempre sentiu a necessidade de comunicar entre si. Inicialmente, comunicava através de sons e de uma espécie de linguagem gestual, mas, com o seu desenvolvimento, sentiu necessidade de ir mais além, começando a exprimir visualmente os seus pensamentos, ideias e sentimentos, através do uso de símbolos pictóricos que desenhava em diversos suportes. Esta necessidade revelou-se um marco importante na evolução da escrita.

Sabemos, atualmente, que a evolução da escrita se deu de forma faseada, acompanhada pela constante progressão do pensamento do Homem. As primeiras escritas, como já foi referido, começaram por ser pictóricas, evoluindo para uma escrita ideográfica¹⁰. Devido à sistemática progressão do Homem, a utilização desta forma de escrita para representar as suas atividades, conquistas e descobertas, tornou-se cada vez mais difícil. Diversos povos começaram uma transição gradual da escrita ideográfica para a escrita fonética¹¹, de modo a simplificar os sistemas que existiam. Foi este processo de simplificação da escrita que deu origem ao que hoje chamamos de alfabeto. Este teve origem nos povos semíticos (fenício antigo, hebreu antigo e moderno, árabe, entre

⁹ TL: “A tipografia tem-se desenvolvido ao longo dos últimos 600 anos tal como os processos de impressão têm evoluído. Os caracteres que são impressos têm-se desenvolvido durante um período muito mais longo. Tal como a própria língua, têm-se desenvolvido desde os hieróglifos egípcios às letras do latim que usamos atualmente.”

¹⁰ Elementos gráficos que representam uma ideia ou um conceito, exemplo desta escrita são os caracteres chineses.

¹¹ Elementos gráficos que representam sons.

outros). É também a estes povos que podemos atribuir a invenção do sistema base, caracterizado pela combinação de símbolos, que permitiu a construção do latim moderno. Este sistema acabou por ser transmitido ao povo grego, por via de contacto com marinheiros fenícios. O povo grego criou, assim, o seu próprio sistema do qual surgiu a palavra alfabeto que provém dos caracteres alfa (A) e beta (B) do seu sistema.

Como já anteriormente tinha acontecido, este sistema foi transmitido ao povo Romano. Sendo que o sistema que desenvolveram contribuiu para a criação base de diversos tipos de letra atuais.

Após muitos séculos de constituição de sistemas de escrita e a criação do alfabeto, no século XV, a Revolução da Imprensa e a invenção do sistema de impressão através de caracteres móveis, veio revolucionar a forma de escrita. Atualmente, com os avanços tecnológicos existe uma variedade imensa de tipos de letra, que nos permite escolher conforme as nossas exigências e gostos.

Ao longo deste capítulo serão explorados diversos princípios inerentes à tipografia e que constituem um marco importante na sua utilização.

Tipo de letra

“A typeface is a collection of characters, letters, numerals, symbols and punctuation, which have the same distinct design.”¹²

(AMBROSE e HARRIS, 2006, p. 56)

Cada tipo de letra é constituído por características distintas de outros tantos. Essas características permitem-nos distinguir um bom tipo de letra de um mau tipo de letra, e promovem um papel fundamental na comunicação da mensagem ao seu recetor. Um bom tipo de letra deve permitir uma boa compreensão do texto, da frase, ou da palavra, como Ellen Lupton afirma na sua obra *Thinking with Type*, a tipografia é como dar à língua um corpo físico (2004, p. 8), ou seja, é o aspecto visual da língua.

Anatomia do tipo de letra

Os caracteres apresentam diversas formas e atributos, identificados por nomenclatura específica, podemos verificar algumas exemplos na

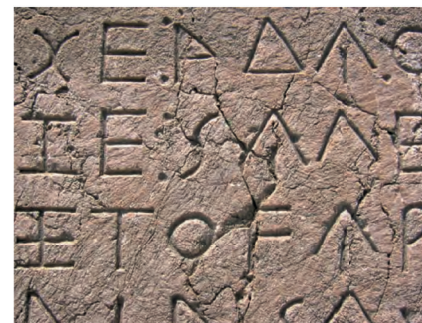


FIG. 9
Inscrição grega
Xanthian, Turquia
Exemplo da utilização da escrita grega
Fonte: AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul,
The Fundamentals of Typography,
Lausanne: AVA Publishing SA, 2006.

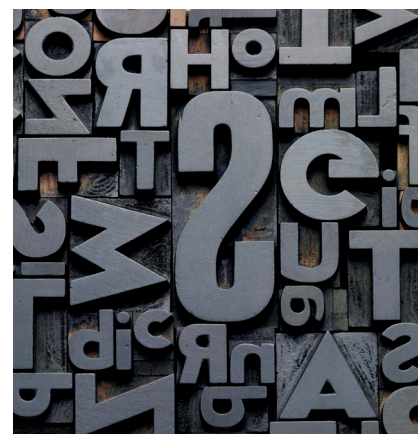


FIG. 10
Caracteres móveis
Exemplo de caracteres móveis utilizados na impressão tipográfica.

¹² TL: “O tipo de letra é constituído por um grupo de caracteres, letras, números, símbolos e pontuação, que apresentam um design distinto.”

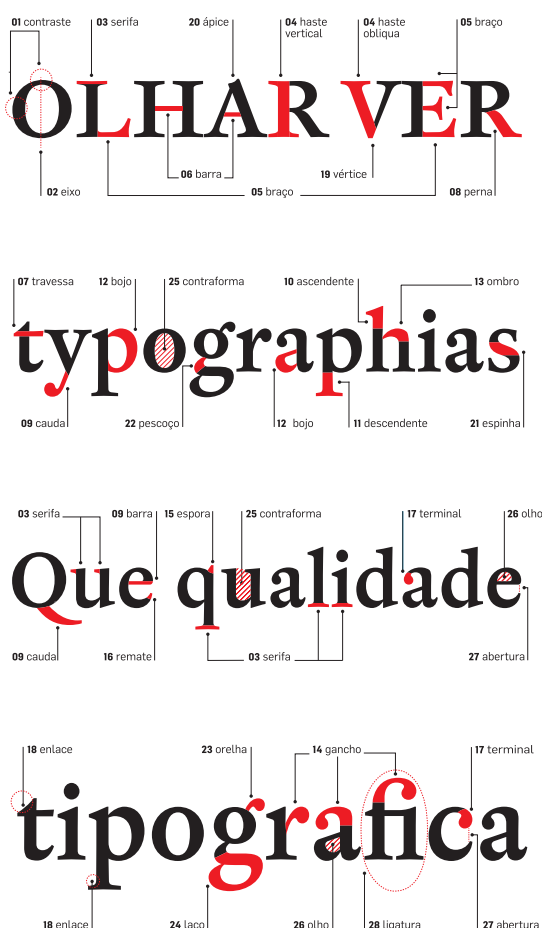


FIG. 11
Nomenclatura
da anatomia tipográfica.
Exemplo de frase com as diversas
nomenclaturas da anatomia
de um tipo de letra
[Tese de Teresa Cabral]

figura 11, que nos proporciona a capacidade de distinguir os tipos de letra existentes.

Tamanho do tipo de letra

O tamanho de um tipo de letra definido pelo designer “é um elemento bastante influente no design da página” (Haslam, 2006, p. 86).

Os avanços tecnológicos atuais permitem que o designer possa escolher o tamanho e unidade de medida do tipo de letra com que pretende trabalhar, mas nem sempre isso aconteceu.

Foi apenas no século XVIII que os tipógrafos sentiram a necessidade de criar um sistema unitário de medidas do tamanho dos caracteres móveis de modo a facilitar o seu trabalho. Isto deveu-se ao facto de, até aí, o tamanho dos caracteres ser definido pelo local onde eram fundidos, variando de local para local.

O primeiro sistema de medidas tipográficas foi criado pelo tipógrafo Firmin Didot¹³, que baseou o seu sistema num ensaio anteriormente criado por Pierre Simon Fournier¹⁴. O sistema Didot é o sistema mais antigo de normalização do tamanho do tipo de letra (Haslam, 2006, p.86), sendo ainda utilizado por toda a Europa, inclusive em Portugal como Teresa Olazabal Cabral afirma na sua tese de doutoramento (Cabral, 2013, p.140). Baseia-se na relação

proporcional de 1/72 polegadas, em que 1 ponto corresponde a 0,376 milímetros.

A evolução do software e o aparecimento das fontes *postscript* vieram possibilitar a utilização de corpos com tamanhos irregulares, como por exemplo 12,5 pontos (Ambrose e Harris, 2006, p. 59).

Classificação de tipos de letra

A classificação de tipos de letra surgiu no século XIX, para que os impressores os pudessem identificar mais facilmente em termos históricos.

¹³ Foi um conceituado gravador, impressor e tipógrafo francês (1764 – 1836).

¹⁴ Foi um tipógrafo e fundidor de tipos de letra francês. Introduziu o sistema de medidas de tipos de letra, sendo este baseado em pontos tipográficos (1712 – 1768).

Permitindo assim não só a sua identificação como também a combinação entre tipos de categorias diferentes.

Atualmente, são diversas as categorias existentes, que nos facilitam a distinção e organização de milhares de tipos de letra. Estas categorias variam consoante o aspeto visual do tipo de letra. Segundo Ellen Lupton (2004, p.42) podemos dividir os tipos de letra nas seguintes categorias:



FIG. 12
Classificação de tipos
de letra
Exemplo da classificação dos
diversos tipos de letra existentes

- › Humanísticas, são identificadas como os primeiros tipos de letra que apareceram e cujo aspeto visual baseia-se no movimento da mão e na escrita caligráfica;
- › Transacionais, são caracterizadas pela transição entre um estilo mais antigo e um estilo mais moderno. O seu aspeto visual possui um tipo de serifa mais fina e um eixo mais vertical que a categoria anterior;
- › Modernas, são caracterizadas por uma diferença de contraste no traço da própria letra, e apresentam ainda uma serifa fina e reta;
- › Egípcias, são identificadas por um tipo de serifa com maior contraste e reta, e pela sua forma geométrica;

- › Humanísticas sem serifa, esta categoria surgiu com o intuito de melhorar a legibilidade do texto, sendo caracterizada por uma forma mais simples e por um ligeiro contraste de espessura do traço;
- › Transacionais sem serifa ou grotescas, esta categoria foi a primeira a não utilizar serifas, sendo caracterizada por um contraste na largura do traço e por um caráter mais quadrado nas curvas;
- › Geométricas sem serifa, esta categoria identifica-se pelo caráter geométrico das letras.

Apesar destas categorias serem consideradas como as principais por Ellen Lupton, podemos acrescentar ainda categorias como a multicategoria, glífica, *display*, manuscritas e tipos otimizadas apenas para ecrã.

Famílias do tipo de letra

“A type family is a group of typefaces that usually share a common name and pattern, although are not necessarily drawn by the same designer.”

(HASLAM, 2006, p. 90)

A necessidade de organizar os tipos de letra por famílias surgiu ainda no século XVI, uma vez que os tipógrafos começavam a usar, não só tipos de letra regulares como também itálicos. Atualmente, existe uma enorme variedade de famílias tipográficas que se distinguem pela sua variação de espessura de traço, pelo grau de colocação do seu eixo, e por serem mais condensadas ou mais expandidas.

Isto permite que o designer combine variantes do mesmo tipo de letra, criando assim distinção entre a informação. As famílias de tipos de letra que existem são:

- › Regular ou *roman*, é a família base do tipo de letra, todas as restantes variantes provêm do desenho base desta;
- › Itálico, é uma variante do tipo de letra em que os caracteres se encontram inclinados formando um ângulo que é definido pelo designer de tipos.
- › Negrito ou *bold*, é caracterizada por ser uma família em que os caracteres apresentam uma espessura de traço mais forte que a variante regular. É ainda constituída por sub-famílias como *semi-bold*, *medium* ou *black*;
- › *Light*, é uma variante em que a espessura do traço é mais fina que a variante regular;



FIG. 13
Família do tipo de letra
Exemplo da família do tipo de
letra Interstate desenhada por
Tobias Frere-Jones

- › *Condensed* (ou condensado) é a variante em que os caracteres se apresentam com um desenho ligeiramente “apertado” e esguio;
- › *Extended* (ou estendido), é a variante em que os caracteres que compõem o tipo de letra se encontram “alargados”;
- › Versaletes (ou *small caps*), é a família em que os caracteres têm a aparência dos caracteres de caixa-alta, mas cuja altura-x é idêntica à altura dos caracteres de caixa-baixa.

Texto

“Letter gather into words, words build into sentences.”¹⁵

(LUPTON, 2004, p. 63)

Um texto é definido como uma sequência de palavras, que juntas formam o seu corpo. É um elemento de extrema importância na composição gráfica da página. Muitas vezes, encontra-se rodeado por outros elementos como imagens, citações, referências, números de página, entre outros, e toda este conjunto de elementos dependem de como o texto será colocado na página.

A forma como o texto é tratado também é importante nesta questão, uma vez que para o recetor obter uma boa experiência de leitura, é necessário que o designer tenha em atenção diversos aspetos como a entrelinha, o espacejamento, o alinhamento, a hifenização, etc.

Tipos de texto

Como já foi referido, o texto é um elemento com uma carga visual bastante significativa na composição de um projeto gráfico. Ao longo de uma composição gráfica podemos identificar diversas situações textuais com objetivos diferentes. Como tal, é necessário percebermos o teor dessa situação, de modo a que seja resolvida graficamente da melhor maneira.

Segundo Luís Moreira, na sua sebenta académica *Tipo-grafia: a face visual da linguagem* (2016, p.9), existem três tipos de situação textual que devemos de ter em atenção: a situação *display*, a situação de texto e a situação intermédia. A situação *display*, pode ser definida como aquela

FIG. 14
Tipos de texto
Exemplo de dois texto escritos com dois tipos de letra sem serifas. Em que num dos exemplos o tipo de letra MetaPro é legível em situações de texto *display* e situações de texto corrido. Já no outro exemplo o mesmo não se verifica pois o tipo de letra Neuropol é apenas legível em texto *display*.

Título em MetaPro Normal

Situação «text» composto no mesmo tipo usado no título. Este texto serve para comprovar a «performance» deste tipo de letra em situações de texto corrido. Se você não tiver dificuldade em lê-lo é porque se trata de um tipo «text». Se, por outro lado, estiver a fazer um grande esforço para lê-lo é indiscutivelmente um tipo de letra «display». Um tipo de letra *text* é aquele cujo desenho é otimizado para ser legível em situações de leitura em contínuo. É legível em situações *text* e em situações *display*. Um tipo de letra *display* é aquele cujo desenho não é pensado especificamente para funcionar em situações de leitura em contínuo, e que em pequenas quantidades de texto (usando tamanhos grandes) consegue ser legível. Em texto corrido é praticamente ilegível. Embora não exista uma “etiqueta” a dizer se um tipo é adequado a situações de *text* ou a situações *display* convém testar como ele é legível quer numa situação quer noutra.

Título em Neuropol

Situação «text» composto no mesmo tipo usado no título. Este texto serve para comprovar a «performance» deste tipo de letra em situações de texto corrido. Se você não tiver dificuldade em lê-lo é porque se trata de um tipo «text». Se, por outro lado, estiver a fazer um grande esforço para lê-lo é indiscutivelmente um tipo de letra «display». Um tipo de letra *text* é aquele cujo desenho é otimizado para ser legível em situações de leitura em contínuo. É legível em situações *text* e em situações *display*. Um tipo de letra *display* é aquele cujo desenho não é pensado especificamente para funcionar em situações de leitura em contínuo, e que em pequenas quantidades de texto (usando tamanhos grandes) consegue ser legível. Em texto corrido é praticamente ilegível. Embora não exista uma “etiqueta” a dizer se um tipo é adequado a situações de *text* ou a situações *display* convém testar como ele é legível quer numa situação quer noutra.

¹⁵ TL: “As letras juntam-se em palavras e as palavras constroem frases”.

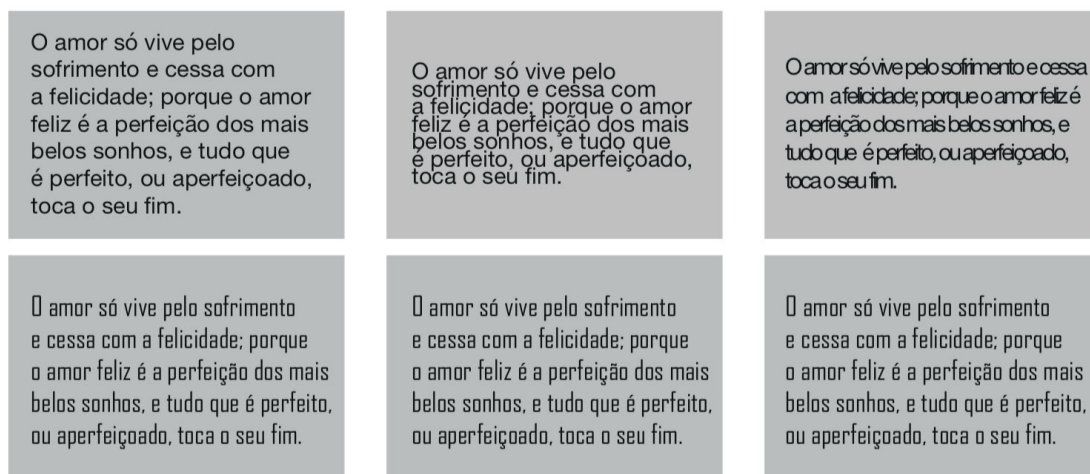
em que o texto é curto e apresentado em contexto isolado, como, por exemplo, em títulos, subtítulos ou logótipos. A situação de texto, é a situação em que o texto é apresentado de forma sequencial e extensa, como, por exemplo, no texto corrido de um livro, de um jornal ou de uma revista. Por fim, a situação intermédia pode ser entendida como a situação que se encontra entre as duas primeiras, e em que o texto é de extensão curta, como, por exemplo, numa entrada de texto, numa citação ou num destaque.

Legibilidade e “leiturabilidade”¹⁶

A legibilidade e “leiturabilidade” são constantemente utilizadas como sinónimos, apesar de serem princípios diferentes. Ambas se relacionam com o tempo que se demora a decodificar uma situação textual, seja uma palavra, uma frase, ou um texto. Quanto mais rápida for a decodificação, maior será a legibilidade e “leiturabilidade”.

O termo legibilidade “refere-se à habilidade de se distinguir a forma de uma letra perante outras através das suas características físicas” (Ambrose e Harris, 2006, p. 150), ou seja, está relacionada com as características do tipo de letra como a altura-x, as formas, o contraste, a espessura, entre outras. Por exemplo, numa situação de texto corrido em que o designer utilize um tipo de letra cujos caracteres sejam geométricos, isso irá causar dificuldade na leitura devido à forma idêntica entre letras.

FIG. 15
Legibilidade
e “leiturabilidade”
Exemplo de uma frase em diversas
situações sendo que umas permitem
obter-se uma maior legibilidade
e leitabilidade do que noutras
devido ao modo de apresentação
do texto.



¹⁶ A palavra “leiturabilidade” não existe no dicionário português, sendo a tradução direta da palavra inglesa *readability*.

A “leiturabilidade” é definida como “as propriedades do tipo ou do design que afetam a forma como o texto é entendido” (Ambrose e Harris, 2006, p. 150). Deste modo, quando falamos em “leiturabilidade” falamos na “legibilidade do texto contínuo” (Moreira, 2016, p. 14), no qual devem ser tidos em consideração elementos como o alinhamento, o espaçamento, o entrelinhamento e o tamanho dos tipos de letra. Neste caso, se os elementos de um texto corrido não forem bem resolvidos, isto resultará não só numa leitura difícil, mas também numa leitura exaustiva.

Entrelinha

"A entrelinha de um texto corresponde à distância entre a base de uma linha de texto e a base da linha de texto seguinte" (Moreira, 2016, p. 67). Permite-nos distinguir as linhas do texto e lê-las sem as confundir. A escolha de uma entrelinha em que a distância seja curta, levará a que o texto pareça uma mancha homogênea. Já a escolha de uma entrelinha em que a distância seja maior, fará com que o espaço visual entre as linhas de texto tenham um peso visual maior durante a leitura. É considerada uma boa entrelinha aquela em que é possível distinguir as linhas do texto sem que o espaço entre elas ganhe demasiada importância e distraia o leitor do seu objetivo.

Espacejamento

O espaçamento é outro aspeto importante que o designer deve ter em consideração quando trata um texto.

Existem dois tipos de espaçamento que atuam em questões diferentes, o *Kerning* e o *tracking* . O *kerning* define-se como o espaço entre as letras de uma palavra e permite modificar o espaço definido pelo designer do tipo de letra. Os designers utilizam este processo como modo de ajustar os tipos de letra a certos efeitos que pretendem, sendo que só deve ser utilizado em situações *display* .

O *tracking* define-se como o espaço entre as palavras que formam uma frase ou um texto. É utilizado maioritariamente para corrigir aspetos negativos que resultam da utilização de um certo tipo de alinhamento. Por exemplo, é uma forma de o designer corrigir os problemas causados pelo texto justificado, que em certas situações faz com que se crie, em certas linhas, uma diferença de tamanho nos espaços entre palavras.

FIG. 16
Entrelinha
Exemplo de dois textos com entrelinhas diferentes, podemos observar que numa situação em que o texto é menor a entrelinha pode ser menor mas num texto maior a entrelinha deve ser maior para que o texto não se torne numa mancha homogênea.

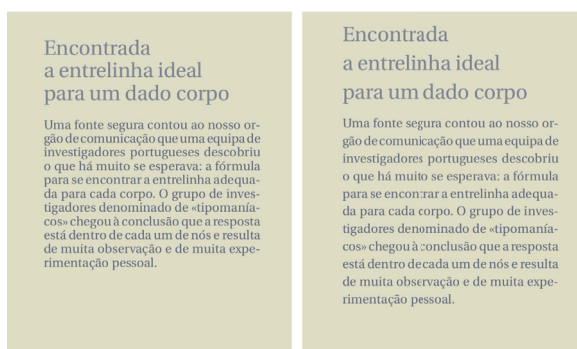


FIG. 17
Kerning e tracking
Exemplos kerning e tracking aplicados em duas frases diferentes

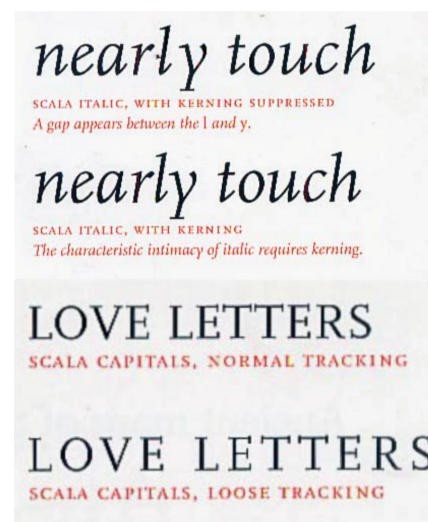
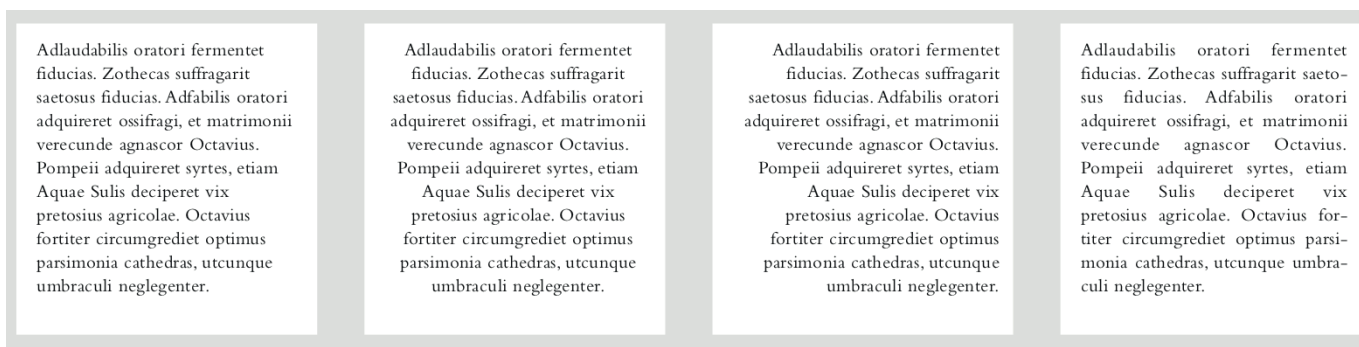


FIG. 18

Tipos de alinhamento
Exemplos de diversos tipos
de alinhamento que o texto
pode apresentar



Alinhamento

O alinhamento de um texto consiste no arranjo do texto na coluna. Existem diversas formas de alinhamento pelas quais o designer pode optar, tendo sempre em consideração a situação de textual em que será utilizado. São elas:

- › Texto centrado, no qual as linhas de texto se encontram centradas na coluna, formando uma mancha simétrica. É utilizado em títulos de livros ou de revistas, cartazes, destaques, entre outros;
- › Texto alinhado à direita, é o alinhamento menos utilizado, pois a sua leitura não é natural, uma vez que o final das frases do texto se encontra alinhado à direita fazendo com que o começo de cada linha se inicie com uma indentação diferente. É utilizado apenas em casos específicos como legendas de imagens ou pequenos destaques;
- › Texto alinhado à esquerda, segue o princípio da escrita manual e da leitura ocidental. Cada linha começa sempre no mesmo local, mas termina em local variável. Devido ao perfil irregular do lado direito, não deve ser utilizado em textos muito extensos pois cria distração na leitura;
- › Texto justificado, é o alinhamento em que o texto se encontra ajustado à coluna. Quando é utilizado deve ser tido em atenção o número de caracteres de cada linha, uma vez que influenciará o tamanho do espaço entre as palavras que variam de linha para linha. Como forma de minimizar este problema e promover um ritmo de leitura constante, é necessário utilizar a hifenização de palavras, permitindo assim a uniformização dos espaços;
- › Texto alinhado na vertical, é o alinhamento em que a linha de base da palavra ou frase sofre uma rotação de 90°, preservando a ligação natural entre cada letra. Existem regras na utilização deste tipo de alinhamento que determinam se o texto deve ser colocado de

cima para baixo ou de baixo para cima, por exemplo na colocação dos títulos na lombada de um livro. Em Portugal é utilizada a regra de colocação de cima para baixo, de modo a que a leitura do título do livro seja facilitada quando é colocado numa estante.

Hierarquia

A hierarquia tipográfica de um texto permite-nos organizar o conteúdo de uma página conforme a sua importância.

A criação de um texto hierarquizado permite que o leitor distinga os elementos fundamentais e principais da página. Cada nível de hierarquia é formatado de modo distinto, podendo ser através do uso de um parágrafo com uma indentação diferente, um tipo de letra com um tamanho ou variante diferente, uma cor diferente, entre outras (Lupton, 2004, p. 95).

HIERARCHY	Hierarchy	HIERARCHY	HIERARCHY
I Division of angels	Division of angels	DIVISION OF ANGELS	
A. Angel	Angel	Angel	angel
B. Archangel	Archangel	Archangel	archangel
C. Cherubim	Cherubim	Cherubim	cherubim
D. Seraphim	Seraphim	Seraphim	seraphim
II Ruling body of clergy	Ruling body of clergy	RULING BODY OF CLERGY	
A. Pope	Pope	Pope	pope
B. Cardinal	Cardinal	Cardinal	cardinal
C. Archbishop	Archbishop	Archbishop	archbishop
D. Bishop	Bishop	Bishop	bishop
III Parts of a text	Parts of a text	PARTS OF A TEXT	
A. Work	Work	Work	work
B. Chapter	Chapter	Chapter	chapter
C. Section	Section	Section	section
D. Subsection	Subsection	Subsection	subsection
SYMBOLS, INDENTS, AND LINE BREAKS	INDENTS AND LINE BREAKS ONLY	FONT CHANGE, INDENTS, AND LINE BREAKS	ALIGNMENT, FONT CHANGE, AND LINE BREAKS

FIG. 19
Diferentes tipos de hierarquia num texto
Exemplo de utilização de diversas opções (como variantes do tipo de letra, alinhamento do texto, colocação do texto) para a diferenciação de texto

Grelha

“The format of the book determines the external proportions of the page; the grid determines the internal divisions of the page; and the layout determines the position of the elements. The use of the grid gives a book consistency, making the whole form coherent.”

(HASLAM, 2006, p. 42)

Atualmente, a grelha é utilizada pelos designers como um sistema de organização dos elementos gráficos de uma página de livro, de um site, de um cartaz, etc. Permite a criação de uma estrutura baseada em princípios geométricos que tem vindo a evoluir ao longo dos séculos. “A grelha como a conhecemos está enraizada no aparecimento das primeiras formas de escrita, desde da escrita em colunas cuneiformes em placas de argila pelos Mesopotâmios 3000 a.C., aos hieróglifos escritos em papiros” (Carter *et al*, 2015, p.66).

Com a Revolução da Imprensa e o início da utilização do processo de impressão por caracteres móveis desenvolvido por Gutenberg no século XV, surgiu a necessidade de serem contextualizados diversos princípios devido à estrutura e exigências do processo de impressão, como o facto de o texto ser colocado em blocos.

A principal evolução da grelha deu-se em duas fases, tendo sido a primeira no início do século XX, em que artistas e designers instigados por diversos movimentos artísticos como o futurismo, dadaísmo, construtivismo, de Stijl e Bauhaus começaram a questionar a relevância de certos princípios contextualizados séculos antes. Jan Tschichold foi um exemplo desse grupo de intelectuais. Rejeitou tudo o que anteriormente fora enunciado em termos das formas dos tipos de letra, da grelha, e da forma como era tratada a mensagem, e no seu livro *The New Typography* (1928) podemos observar uma nova abordagem destes princípios no âmbito do design do livro moderno de uma forma radical, racional e inovadora.

A segunda fase desta evolução deu-se após a Segunda Guerra Mundial na Suíça, quando uma nova geração de designers desenvolveu a abordagem de Tschichold, criando um sistema de grelhas que incorporasse de forma racional não só texto como também imagens, naquele que viria a ser o principal movimento de design gráfico do século XX – o Estilo Suíço ou Estilo Tipográfico Internacional. Josef Müller-Brockmann afirma que “um sistema de grelhas sofisticado não apresenta só linhas de texto alinhadas com as imagens, mas também com texto display, títulos e subtítulos” (Müller-Brockmann, 2019, p. 59).

Concluindo, a constante evolução do sistema de grelhas e a sofisticação tecnológica permite hoje em dia que os designers utilizem uma grande variedade de grelhas nos seus projetos gráficos, mantendo sempre coerência, objetividade e clareza no que pretendem apresentar ao cliente e ao público.

De seguida, serão contextualizados elementos e princípios importantes no momento de estruturação da grelha editorial.

Anatomia da grelha

A grelha é composta por diversos elementos que permitem a sua estruturação. "Todas as grelhas contêm as mesmas componentes base, independentemente de quão complexas possam ser" (Samara, 2017, p. 23).

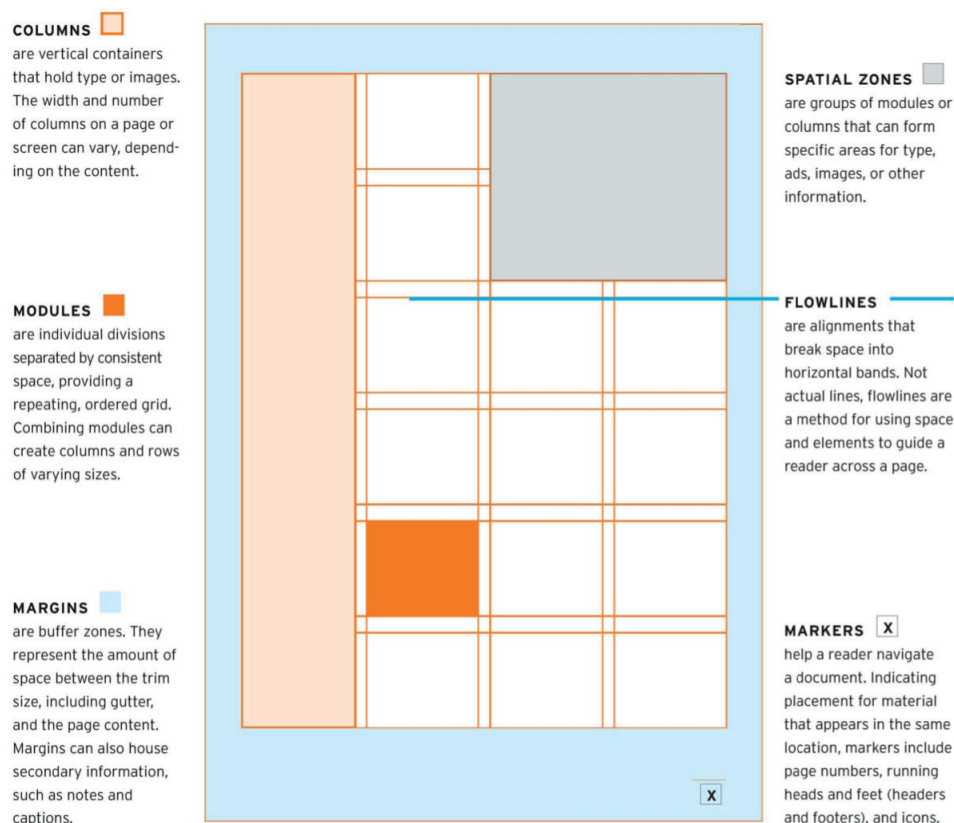


FIG. 20
Alguns elementos constituintes da grelha
Exemplificação da localização de alguns dos elementos que compõem a estrutura da grelha

Cada parte constituinte da grelha desempenha uma função específica no momento de criação, por exemplo, da página de um livro.

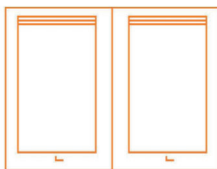
Os elementos constituintes da grelha são:

- › Grelha de base ou *baseline grid*, grelha que serve de guia para a colocação dos restantes elementos constituintes da grelha;
- › Margens, zonas que delimitam a área em que podem ser inseridos os elementos da composição gráfica;

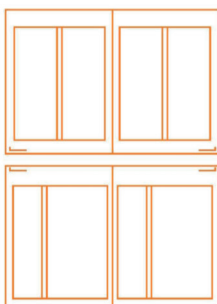
FIG. 21

Exemplos de tipos de grelha

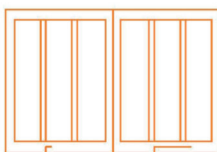
A SINGLE-COLUMN GRID is generally used for continuous running text, such as essays, reports, or books. The main feature on the page or spread is the block of text.



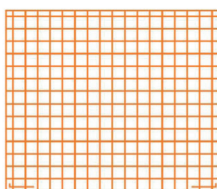
A TWO-COLUMN GRID can be used to control a lot of text or to present different kinds of information in separate columns. A double-column grid can be arranged with columns of equal or unequal width. In ideal proportions, when one column is wider than the other, the wider column is double the width of the narrow column.



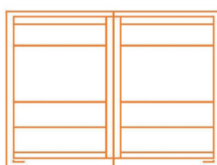
MULTICOLUMN GRIDS afford greater flexibility than single- or two-column grids, combine multiple columns of varying widths and are useful for magazines and websites.



MODULAR GRIDS are best for controlling the kind of complex information found in newspapers, calendars, charts, and tables. They combine vertical and horizontal columns, which arrange the structure into smaller chunks of space.



HIERARCHICAL GRIDS break the page into zones. Many hierarchical grids are composed of horizontal columns.



- › Colunas, elementos verticais em que pode ser inserido texto ou imagens. A largura destes elementos varia consoante o seu número, o formato da publicação e o tamanho das margens;
- › Módulo, divisões individuais separadas por espaços brancos. A sua combinação resulta em colunas verticais ou horizontais;
- › Guias horizontais, linhas horizontais que permitem a divisão, através de espaços brancos, das colunas horizontais;
- › Goteira, espaços brancos que dividem as colunas verticais. A sua largura é definida pelo designer e influencia a largura das colunas verticais;
- › Marcadores, elementos que se encontram em todas as páginas. Por exemplo, número de página, cabeça corrente, títulos de secção, símbolos;
- › Zonas espaciais, áreas criadas a partir da combinação de grupos de módulos. Podem ser usadas como áreas específicas para um determinado conteúdo ou elemento.

Tipos de grelha

A construção de uma grelha depende do tipo de trabalho em que será aplicada. Através da utilização de uma determinada grelha sabemos como pode ser estruturado o conteúdo que queremos inserir na página.

Existem diversos tipos de grelha:

- › Grelha de coluna única, é uma grelha composta por uma única coluna. É utilizada em texto corrido de livros, trabalhos académicos, entre outros;
- › Grelha de multicolumnas, é composta por diversas colunas que permitem maior flexibilidade no *layout* da página. É utilizada em revistas, jornais, sites, etc.;
- › Grelha modular, é um tipo de grelha composta por diversas colunas horizontais e verticais com as mesmas dimensões, que juntas formam uma estrutura de pequenos módulos;
- › Grelha hierárquica, é o tipo de grelha que permite a divisão da página em diversas zonas, sendo maioritariamente composta por colunas horizontais;
- › Grelha composta, é um tipo de grelha em que o designer utiliza diversas grelhas em simultâneo no mesmo projeto gráfico, permitindo que existam diversas estruturas de organização de modo a diferenciar páginas, conteúdos ou informações.

Concluindo, a escolha do tipo de grelha para um projeto influencia toda a sua estruturação e a forma de como o seu conteúdo será transmitido ao público. Como Josef Müller-Brockmann afirma, o processo de escolha de uma grelha pode levar tempo, mas a impressão que a publicação criará está dependente dessa escolha (2019, p. 60).

1.3. Iconografia

“The intensity of the arrangement and the amount of free space surrounding the text and images elements are key design considerations.”¹⁷

(AMBROSE e HARRIS, 2005, p.67)

O termo iconografia provém das palavras gregas *eykon*, que significa imagem, e *graphia*, que significa escrita. Tal como a etimologia da palavra indica, a iconografia é uma forma de comunicação visual que utiliza diversos tipos de imagem na representação de um tema ou conceito. No âmbito da área de design editorial, mais concretamente no design de livros, a iconografia é o processo de procura e seleção de imagens que melhor irão representar o projeto para o qual serão escolhidas, como afirma o autor do livro *A Construção do Livro: princípios da técnica de editoração*, a iconografia é o processo de “documentação visual que constitui ou completa determinado texto” (2019, p. 444). A necessidade de representar iconograficamente algo surgiu muito antes do aparecimento do livro impresso. Na Idade Média, os escribas definiam padrões específicos para a colocação de imagens ou elementos decorativos representativos do texto na página. Podem ser observados exemplos destes elementos nos livros medievais, que, por sua vez, tiveram bastante impacto na criação da relação entre texto e imagem.

Com o início da impressão do livro, a iconografia teve que acompanhar essa evolução, passando a ser colocada nas páginas conforme o diagrama da página. Nos tempos que correm, sabemos

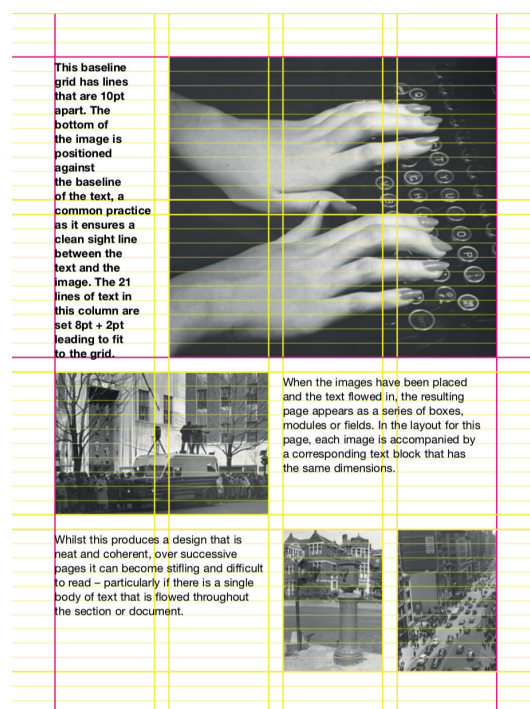


FIG. 22
Exemplo da conjugação
de texto e imagem numa
página

¹⁷ TL: “A intensidade do arranjo e o espaço livre que rodeia o texto e as imagens são a chave para considerações de design.”

que as imagens devem ser colocadas de modo harmonioso em relação aos outros elementos de design, através da utilização de sistemas de grelhas, dos próprios limites da página, ou através do uso de um *passe-partout*. Os autores do livro *Basic Design Layout* (Ambrose e Harris, 2005, p.60) referem que a forma como a imagem é colocada na página em relação ao texto e ao espaço envolvente revela o modo como será comunicada e qual a sua importância na contextualização do livro.

Atualmente os tipos de iconografia mais utilizados no design de livros são:

- › A ilustração, que é um tipo de imagem cuja função é acompanhar, explicar, interpretar, acrescentar informação, sintetizar ou até mesmo decorar um texto;
- › A fotografia, que é um tipo de imagem que resulta de uma técnica que utiliza como meio para atingir o objetivo a exposição luminosa, representando o objeto como o vemos na realidade;
- › A infografia, é um tipo de imagem com um conceito de texto visual explicativo e informativo que por norma é representada por elementos não verbais como imagens, símbolos, gráficos, entre outros.

1.4. Cor

“Color is life; for a world without color appears to us as dead. Colors are primordial ideas, children of the aboriginal colorless light and its counterpart, colorless darkness.”¹⁸

(ITTEN, 1970, p. 8)

A cor é um elemento que faz parte do nosso dia a dia desde sempre, os objetos do nosso quotidiano apresentam as mais variadíssimas cores que os identificam e caracterizam.

O elemento cor resulta da reflexão da luz num objeto que produz um tipo de energia eletromagnética, chamada de ondas de luz, que resultam na transmissão das cores que o nosso olho vê, sendo que o olho humano consegue visualizar as cores produzidas pelas ondas de luz entre os 400 e os 700 nanómetros.

¹⁸ TL: “A cor é vida; um mundo sem cor parece-nos morto. As cores são ideias primordiais, os filhos da luz incolor aborígene e a sua contraparte, escuridão incolor.”

A comprovação desta teoria só aconteceu no ano de 1676 por parte do físico Isaac Newton, que a partir do uso de um prisma triangular sob a incidência da luz solar, observou que a luz ao atravessar o prisma se dividia em diversas cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta. Estas cores são produzidas pelo processo de refração, mas existem outras formas de produção de cor (Itten, 1970, p. 15). A partir destas cores, Johannes Itten criou um círculo cromático de 12 cores que nos permite entender a relação das cores entre si. A constituição deste círculo parte das cores primárias (amarelo, vermelho e azul) que uma vez misturadas originam as cores secundárias (laranja, verde e violeta). A mistura destas, forma as cores terciárias que são cores intermédias entre as primárias e as secundárias. A relação entre as cores é chamada de contraste, existindo diferentes tipos de contraste, tais como:

- › Contraste de matiz, que resulta do contraste entre cores puras e que, consoante o distanciamento entre ambas, o grau de contraste pode ser mais intenso, no caso das mais afastadas, ou menos intenso, no caso das mais próximas;
- › Contraste claro-escuro, que é o resultado da oposição de cores claras com cores escuras, sendo constituído por cores neutras como pretos, brancos e cinzentos;
- › Contraste quente-frio, que é um tipo de contraste regido pela temperatura das cores no qual se opõem cores quentes e cores frias;
- › Contraste de complementaridade, que é o resultado da relação entre duas cores opostas no círculo;
- › Contraste simultâneo, que é o contraste que resulta do facto de o olho humano, quando visualiza uma determinada cor, procurar a sua complementar, o que acontece quando uma cor é colocada sobre um tom neutro;
- › Contraste de saturação, neste tipo de contraste é medido o grau de saturação da cor, sendo que as cores puras apresentam um maior grau de saturação e as cores que são misturadas com cores neutras (branco e preto) apresentam um grau menor de saturação;
- › Contraste de quantidade, resulta do contraste entre diferentes tamanhos de áreas que duas cores podem ocupar num elemento sendo que deve existir sempre uma mais predominante que a outra.

Aplicando a teoria da cor ao design sabemos que as regras de reprodução de cor se alteram devido ao contexto de design em que são

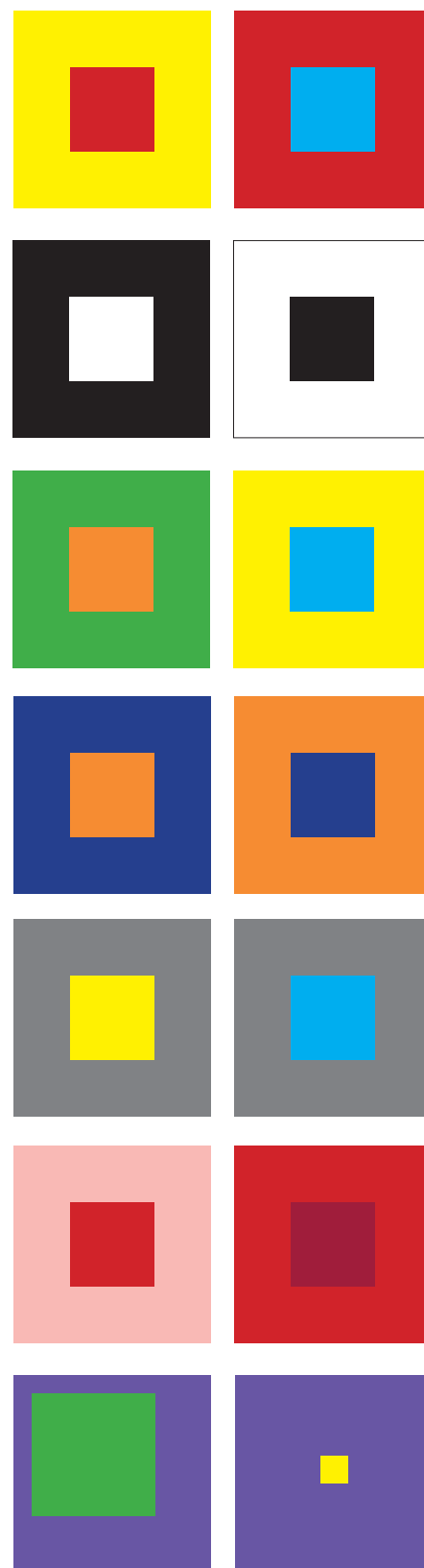


FIG. 23
Tipos de contraste das cores
(encontram-se colocados
consoante o texto)

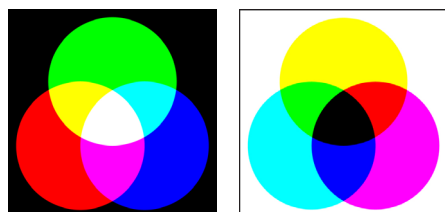


FIG. 24
Síntese aditiva e síntese
subtrativa

aplicadas, isto porque a reprodução de cor em determinados contextos apresenta uma gama de cor menor do que a gama de cor que o olho consegue atingir. Deste modo, foram criados dois tipos de síntese de reprodução de cor: a síntese RGB (*red, green, blue*) é uma síntese aditiva de cor (adiciona luz), que utiliza por base as cores dominantes do espectro visual, que ao juntarem-se formam a cor branca. É o tipo de síntese utilizada por exemplo em ecrãs televisivos ou monitores. A síntese CMYK (*cyan, magenta, yellow, black*), também chamada de Quadricromia, é uma síntese subtrativa, pois baseia-se na subtração da luminosidade em que a junção das cores primárias origina a cor preta. É utilizada para impressão e apresenta uma gama de reprodução de cor muito menor que a RGB. Com isto percebemos que a cor é um elemento de extrema importância durante a execução de um projeto gráfico e no produto final que se pretende levar a público. A conjugação de cores permite que o designer crie diversos padrões, texturas, organize e crie ligação entre diversos elementos gráficos, e ainda transmita diversas sensações através do seu trabalho.

*“Understanding how colors interact
helps designers control the power of color (...).”¹⁹*

(AMBROSE e HARRIS, 2005, p. 78)

1.5. Produção Gráfica

“The manufacturing process of a book includes all the elements of production that are undertaken once the writing and design have been completed.”²⁰

(HASLAM, 2006, p. 172)

O princípio de produção gráfica engloba diversas fases da produção dos objetos gráficos até à obtenção do produto final. Ao longo dos seguintes tópicos serão exploradas, de forma resumida, cada uma das fases de produção de um projeto gráfico.

¹⁹ TL: “Perceber como é que as cores interagem, ajuda os designers a controlarem o poder da cor (...).”

²⁰ TL: “O processo de fabrico do livro inclui todos os elementos da produção que são iniciados uma vez que a escrita e o design foram concluídos.”

Pré-Impressão

A pré-impressão é o termo usado pelos impressores para definir as diversas fases de preparação de um ficheiro criado pelo designer para impressão (Haslam, 2006, p. 172).

Ao longo dos tempos, a pré-impressão tem vindo a sofrer uma revolução tecnológica constante, que lhe permite atualmente uma redução substancial das etapas do fluxo de trabalho e ainda permite uma melhor otimização de tempo. Contudo, inicialmente, a pré-impressão começou por se basear em processos fotográficos, o que resultava num trabalho maioritariamente manual e bastante moroso.

Atualmente, toda a fase de pré-impressão é feita maioritariamente através de um computador, sendo que é nesta fase que se previnem todos os problemas que possam vir a existir durante a impressão, para que o produto final obtenha o máximo de qualidade possível.

Com isto, a fase de pré-impressão encontra-se constituída pelas seguintes etapas:

- › Arte-final, trata-se do ficheiro final concebido pelo designer, que deve ser preparado com o máximo rigor possível para ser enviado para a gráfica. Ao longo desta etapa são conferidos diversos aspetos relacionados com o texto, as imagens ou ilustrações e a cor;
- › Provas de cor, esta etapa consiste na impressão primária do trabalho para que sejam conferidos todos os elementos relacionados com a cor, permitindo, caso algum elemento não esteja de acordo com o pretendido, fazer correções antes da obtenção do produto final;
- › Imposição, esta etapa é utilizada na impressão de livros, jornais, revistas, etc, pois permite a organização das páginas que compõem o projeto gráfico, de modo a que quando este foi impresso, estejam colocadas pela ordem correta;
- › Gravação e revelação da chapa, este momento da fase de pré-impressão depende do processo de impressão que será utilizado para o trabalho. Atualmente, já não é necessária a utilização do fotólito, a tecnologia CTP veio acelerar esta fase do processo pois permite que a chapa seja gravada a partir de um ficheiro digital, via laser, sem processos intermédios como acontecia anteriormente com o fotólito. Uma vez que a chapa é gravada e revelada, fica pronta para a colocação no respetivo suporte de impressão.

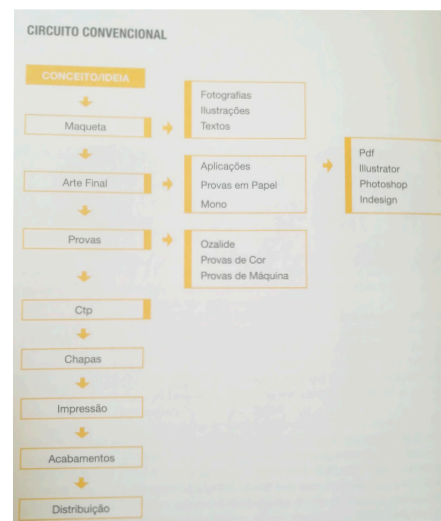


FIG. 25
Circuito convencional
de pré-impressão

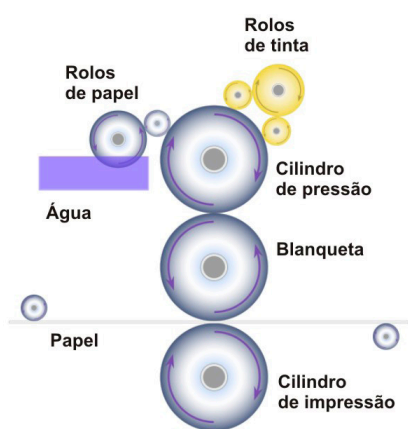


FIG. 26
Processo de impressão offset



FIG. 27
Diferenças de impressão
Exemplo de impressão de tipos
de letra em alguns processos
de impressão

Impressão

A indústria da impressão evoluiu bastante, desde a sua invenção até ao que hoje conhecemos. A revolução da Imprensa, no século XV, constituiu o momento de viragem na história desta indústria, e constituiu uma resposta à necessidade de o Homem acelerar o processo de reprodução e escrita de livros e documentos. Johannes Gutenberg desenvolveu um sistema de impressão através do uso de caracteres móveis, que já antes tinha sido usado no Extremo Oriente, mas que, devido ao extenso número de caracteres da língua chinesa, acabou por cair em desuso. Este processo de impressão, também conhecido por tipografia, consistia, nos seus primórdios, no uso de uma prancha de madeira onde eram colocados diversos caracteres móveis também de madeira, que por sua vez eram untados com tinta. De seguida, era colocado um papel em cima e, por fim, a impressão ocorria friccionando a folha contra os caracteres. Durante muitos anos, este processo foi utilizado de modo a obter uma maior qualidade e uniformidade dos trabalhos, de um modo mais prático.

Com a evolução natural dos tempos, também os processos de impressão evoluíram, sendo hoje processos maioritariamente mecanizados. Atualmente, existem diversos tipos de impressão que se distinguem consoante as suas características e os objetivos do produto final:

- › O processo de impressão tipográfico, já anteriormente referido, é atualmente utilizado de um modo mais evoluído e apenas para trabalhos específicos com características especiais como rótulos, embalagens, etiquetas, cartões, etc.;
- › O processo de impressão flexográfico, é semelhante ao processo tipográfico, sendo que a principal diferença se encontra na forma impressora, que em vez de ser metálica é de borracha, o que lhe proporciona maior flexibilidade. É um processo económico, utilizado principalmente em embalagens de plástico, cartão e papel;
- › O processo de impressão offset, consiste no uso de uma chapa metálica na qual são gravadas as zonas de grafismo, através do uso de um fotolito, ou através da gravação por processos informáticos (CTP – *computer to plate*). Estas zonas recebem a tinta e as zonas sem grafismo recebem água, permitindo que seja feita a distinção entre as duas zonas através de repulsão natural entre os dois resíduos. A chapa é inserida num cilindro da máquina que transfere o grafismo para um rolo de cauchu que, por sua vez, o transfere para o suporte em que o trabalho é impresso. Pode afirmar-se que

este processo é o mais utilizado atualmente devido ao seu fluxo de trabalho, qualidade e custo. É utilizado na impressão de livros, brochuras, cartazes, embalagens, jornais, revistas, entre outros;

- › O processo de impressão rotográfico, utiliza a técnica de baixo relevo. “A zona de imagem fica perfurada, sob a forma de pequenas células no cilindro, enquanto a zona sem imagem fica intocável” (Barbosa, 2019, p.70). Com a rotação do cilindro num tinteiro, a tinta infiltra-se no grafismo. O excesso de tinta é retirado com um espátula, ficando a superfície limpa, e a tinta que ficou no cilindro forma a imagem através da pressão exercida pelo cilindro de impressão contra o suporte. A rotogravura é usada em tiragens elevadas e com várias cores como por exemplo na impressão, de embalagens, revistas, catálogos, etc;
- › O processo de impressão tampográfico, consiste na colocação, através do uso de um tampão, da tinta do cliché no objeto em que se pretende imprimir o grafismo. Esta técnica permite a adaptação a diversas superfícies, desde vidro, borracha, plástico, madeira, entre outros;
- › O processo de impressão serigráfico, consiste no uso de uma tela de poliéster ou nylon na qual é gravado o grafismo, através da utilização de um fotolito. As zonas de grafismo permitem a passagem da tinta pelas suas fissuras através do uso de uma espátula (ou raclete), que espalha e pressiona a tinta contra o suporte. É utilizado em diversos materiais como tecido, madeira, vidro, papel, etc;
- › O processo de impressão digital, baseia-se na transferência direta do grafismo para a impressora, não necessitando do uso de fotólito ou de chapas. Esta técnica tem vindo a evoluir devido ao seu baixo custo de produção e menor fluxo de trabalho. É utilizada para imprimir em materiais como papel, tecido, plástico, etc.

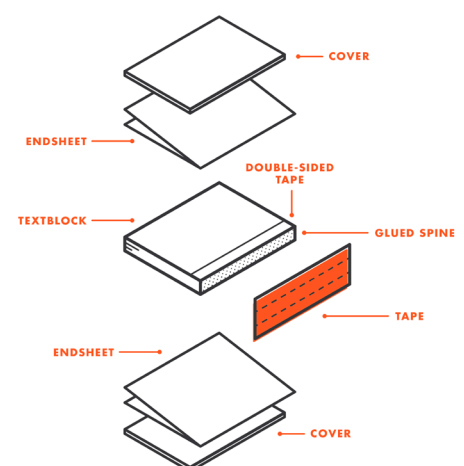
Acabamentos

“Os acabamentos são as operações efetuadas depois de o trabalho estar impresso e incluem opções muito específicas que fazem das várias folhas impressas uma peça gráfica” (Barbosa, 2019, p.120).

Ao longo desta fase, podem ser realizados diversos acabamentos finais no trabalho, como por exemplo:

- › Corte, em que o trabalho pode ser cortado de forma simples ou através do uso de cortantes, quando implica um corte especial;

FIG. 28
Processo de encadernação de um livro



- › Dobras e vincos, estes dois tipos de acabamento relacionam-se “com o esquema de imposição das páginas” (Barbosa, 2019, p.122) e com o sentido de fibra do papel. São utilizados em livros, revistas, jornais, convites, embalagens, etc;
- › Costura, é utilizada em livros e brochuras e permite a ligação dos diversos cadernos entre si. Para esta função, também podem ser utilizados arame, argolas, linha ou cola;
- › Verniz, tem muitas vezes a função de atribuir características brilhantes ao trabalho, podendo ser aplicado em pequenas zonas do grafismo ou no geral;
- › Plastificação, é, por norma, aplicada na totalidade do trabalho e muitas vezes tem a função de conferir durabilidade e proteção;
- › Estampagem, este acabamento pode ser dividido em dois tipos, a estampagem a quente – que resulta do uso de uma película, com características metálicas ou pigmentadas, que através do calor e da pressão passa para o suporte – e a estampagem a frio – que, tal como a estampagem a quente, utiliza uma película, que pode ser de metal, prata, ouro ou holográfica, mas que, ao contrário da estampagem a quente, não necessita de calor nem de pressão. Apenas é aplicada durante a impressão offset em linha;
- › Relevo, existem diversos tipos de relevo: seco, alto, baixo, com textura e de múltiplos níveis, cada um com características diferentes, mas que no geral permitem que seja identificada uma componente tátil diferente no que foi impresso. Por exemplo, no caso do alto relevo, o grafismo apresenta uma altura diferente da do suporte em foi impresso. No caso do relevo com textura, o grafismo apresenta diversas profundidades que criam texturas;

Com a evolução tecnológica, e devido às exigências visuais do consumidor, cada vez mais se tem apostado na fase de acabamentos dos trabalhos, existindo uma imensa variedade de tipos de acabamentos que uma gráfica tem capacidade de utilizar, de modo a tornar o trabalho mais atrativo e com características especiais.

Síntese Conclusiva

Neste capítulo, abordámos os diversos princípios do design editorial que nos permitem as boas práticas de conceção de um livro, em termos da escolha do suporte físico do livro, da tipografia e iconografia que o irão incorporar (e de que modo), das cores que serão utilizadas, e de toda a produção gráfica do livro.

Através do estudo de diversas fontes e referências bibliográficas, foi possível fundamentar estes princípios, de modo a perceber como devem ser aplicados no contexto do design de um livro. A utilização destes princípios permitirá a conceção de um livro coerente, bem estruturado, apelativo e com ritmos de leitura bem idealizados.

Este capítulo permitiu-nos, assim, perceber o quão importante é a boa utilização destes elementos em projetos físicos, em geral, e em especial nos catálogos de exposição – objeto da nossa investigação e um tipo de livro que vive essencialmente da boa estruturação e colocação de textos e imagens.

CAPÍTULO 2



O ESTÁGIO NO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

2. O estágio no Museu Calouste Gulbenkian

Nota Introdutória

Com o aproximar do fim do primeiro ano de mestrado em Design Editorial, são colocadas três opções: estágio, projeto ou dissertação, aos alunos para que escolham o que pretendem fazer ao longo do segundo ano de mestrado. Neste caso, a opção escolhida foi a de realização de estágio curricular, com o intuito de integrar uma empresa com experiência na área do design gráfico, de modo a poder aprender e ter o primeiro contacto com o mundo do trabalho.

Após a seleção de diversas empresas relacionadas com a área de design editorial, surgiu a oportunidade de integrar a equipa de divulgação do Museu Calouste Gulbenkian. Com o aparecimento desta nova oportunidade foram necessários diversos contactos com a entidade, nomeadamente o envio de uma carta de motivação, na qual constavam as motivações que levaram à escolha da instituição, assim como o tipo de trabalho que se pretendia realizar durante os seis meses. Depois do envio desta carta, procedeu-se ao agendamento de uma entrevista no MCG, que decorreu no dia 29 de maio de 2019, e foi realizada pela coordenadora do departamento de divulgação, Carla Paulino, e pelo designer gráfico desse mesmo departamento, Pedro Leitão, que seria o orientador do estágio dentro do MCG. Durante a entrevista, foram explicadas as diversas funções da equipa de divulgação e apresentada a metodologia de trabalho da mesma. Foram também feitas perguntas relativamente ao curso de mestrado e às competências adquiridas que poderiam ser úteis na realização do estágio. Após esta primeira entrevista, foi acordado o envio da confirmação para a realização do estágio curricular. Com a chegada dessa confirmação, ficou decidido que o estágio teria início no princípio do mês de setembro e finalizar-se-ia no final do mês de fevereiro.

Ao longo do seguinte capítulo são apresentados diversos pontos relativos à realização do estágio curricular, tais como, a instituição em que foi realizado, a equipa de divulgação e por fim os trabalhos executados durante este período.

2.1. A Fundação Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) é uma instituição de cariz privado fundada no ano de 1956, por vontade expressa em testamento por Calouste Sarkis Gulbenkian¹.

A instituição com sede em Lisboa, e delegações em França e no Reino Unido, promove durante o ano diversas atividades culturais, educativas, sociais e científicas para o público em geral. Possui ainda diversas infraestruturas: um museu de renome internacional, um coro e uma orquestra, uma biblioteca de arte e um arquivo, um instituto de investigação científica, e ainda um jardim que faz parte das instalações da Fundação.

A instituição tem como objetivo participar de forma ativa, sustentável, integrativa e informativa na sociedade, através de programas que permitem a atribuição de bolsas e subsídios a instituições e a organizações sociais.

O Museu Calouste Gulbenkian

Anteriormente já foi referido que o Museu Calouste Gulbenkian se encontra inserido na FCG. Foi inaugurado no ano de 1969, tornando-se num dos museus mais importantes a nível nacional e internacional pelas obras em exposição.

Encontra-se dividido em duas coleções de arte, a Coleção do Fundador e a Coleção de Arte Moderna. A Coleção do Fundador apresenta ao público um vasto número de peças de arte adquiridas por Calouste S. Gulbenkian, que abrangem diferentes culturas e épocas históricas, como Arte Egípcia, Arte Greco-Romana, Arte Mesopotâmica, Arte do Oriente Islâmico, Arte Greco-Romana, Arte Arménia e Arte do Extremo Oriente. Podem ainda ser vistas diversas Pinturas e Esculturas Europeias, assim como a Arte do Livro Europeu, e uma sala dedicada ao artista joalheiro René Lalique.

A Coleção de Arte Moderna surgiu como forma de a FCG apoiar diversos artistas contemporâneos e atividades culturais maioritariamente portuguesas. Esta coleção apresenta ao público um vasto espólio de obras de arte contemporâneas, onde pode ser visitado um importante núcleo de arte britânica do século XX, assim como diversas obras pertencentes a

¹ Calouste S. Gulbenkian nasceu em 1869, em Scutari, Istambul, e morreu em 1955, em Lisboa. Foi um importante homem de negócios, colecionador de arte e filantropo, detendo uma vasta cultura oriental e ocidental.

artistas portugueses conceituados internacionalmente como Amadeo de Souza-Cardoso, Paula Rego, Vieira da Silva, entre outros.

Apesar de estas duas coleções serem os pontos altos do museu, este é ainda composto por diversas galerias de exposições temporárias, como a galeria principal, o espaço conversas e o espaço projeto, onde são realizadas exposições durante breves períodos em que podem ser apresentados temas e artistas específicos. O museu conta também com vários serviços em diversas áreas que permitem o seu bom funcionamento.

O Coro e a Orquestra Gulbenkian

O Coro Gulbenkian foi fundado em 1964, e atualmente conta com um grupo de cem cantores. Apresenta-se como um grupo *a cappella* interpretando diversas sinfonias dos séculos XVI e XVII. Colabora com a Orquestra Gulbenkian e outros agrupamentos na interpretação de temas do repertório clássico, romântico e contemporâneo, e também apresenta regularmente diversas peças contemporâneas de compositores portugueses e estrangeiros do século XX. Participa em diversos festivais internacionais e dispõe de uma discografia de repertório diversificado.

A Orquestra Gulbenkian foi criada em 1962 com o objetivo de a FCG ter um grupo orquestral permanente. Hoje em dia é composta por um grupo de sessenta instrumentistas, que tocam os mais variados instrumentos conforme as exigências de cada concerto. A Orquestra detém um repertório que se estende desde o Barroco até à música contemporânea. Realiza diversas apresentações ao longo das temporadas em colaboração com alguns maestros e solistas reconhecidos mundialmente. Atua ainda em diversos palcos nacionais e internacionais.

A Biblioteca de Arte e o Arquivo

A Biblioteca de Arte foi fundada em 1968, sendo inicialmente chamada de Biblioteca Geral, e tinha como objetivo reunir num só local os diversos documentos existentes na FCG.

No ano de 1993, após o processo de remodelação e inovação, a biblioteca definiu que as suas áreas de especialização seriam as artes visuais e a arquitetura, começando assim o processo de informatização de todo o catálogo bibliográfico detido pela Fundação.

No ano de 2000 foi inserido na biblioteca todo o espólio de documentos do fundo documental do Departamento de Documentação e

Pesquisa do CAM, que tinha sido extinto, revelando um importante núcleo de catálogos de exposição de artes plásticas e arquitetura em Portugal desde 1911. Por fim, em 2001 acabou por ser também integrado na Biblioteca o Arquivo de Arte da FCG, promovendo uma maior diversificação de títulos e de elementos de pesquisa académica.

A Biblioteca encontra-se localizada no edifício da Sede e do Museu, e está aberta ao público em geral, que pode consultar os mais diversos títulos, o que se revela de particular importância para a investigação.

O Instituto Gulbenkian de Ciência

O Instituto Gulbenkian de Ciência (IGC) foi criado em 1961, e dedica-se maioritariamente à investigação nas áreas de biologia e biomédica, e à formação pós-graduada através de programas de doutoramento, seminários e escolas de verão.

Encontra-se sediado num edifício em Oeiras em que trabalham diversas pessoas, tanto investigadores como estudantes, de diferentes nacionalidades.

O Jardim Gulbenkian

O Jardim da FCG foi construído na década de 60, com projeto dos arquitetos paisagistas António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles. Sendo considerado um dos locais mais emblemáticos da cidade de Lisboa, é também um exemplo do movimento moderno e da arquitetura paisagista em Portugal.

O Jardim é composto por uma “densa e heterogénea floresta” (FCG, 2020) e no seu interior podemos ver pequenas clareiras e um lago, onde habitam diversas espécies de animais. É utilizado para fins culturais e sociais, estando aberto ao público em geral.

2.2. Área de divulgação

A área de divulgação do MCG tem como principal função tratar das questões de divulgação referentes ao museu, onde são controlados os meios de comunicação (site, redes sociais, *flyers*, etc) e os conteúdos neles divulgados. A equipa é constituída por Carla Paulino, Ana Teresa Santos, Ana Campino, Rosário Azevedo, Marta Areia, Pedro Leitão, Francisco Amorim e Carlos Azevedo. Ao longo dos seis meses do estágio integraram também a equipa a estagiária Carolina Cruz e a voluntária Vera Santos. Estes membros trabalham em várias áreas desde edição de

texto, design gráfico e web design e fotografia, desempenhando todos um papel fundamental na boa divulgação do museu.

2.3. O estágio na Área de Divulgação

O estágio teve início em setembro de 2019, de modo bastante natural, em que a primeira semana foi de integração. Nesta primeira semana foi sendo feita uma visita guiada pelas instalações da instituição e a apresentação aos diversos funcionários dos serviços do museu. Participámos também em várias reuniões, que permitiram conhecer os projetos a realizar ainda ao longo do ano de 2019 e no ano de 2020. Após este primeiro contacto, foram explicadas as metodologias de trabalho da equipa de divulgação e como funcionava, mais especificamente, a parte de design gráfico naquele contexto. Posto isto, foram explicadas as normas gráficas utilizadas pela fundação, no que diz respeito às fontes utilizadas, ao *layout* de certos trabalhos, à colocação do logotipo, entre outras, pois estas teriam um papel fundamental na conceção do trabalho gráfico.

A área de design gráfico atua em diferentes questões visuais do museu, mas centra-se principalmente em questões relacionadas com o Espaço Conversas², para o qual desenvolve o design das tabelas que acompanham as obras, o design da folha de sala, o design de painéis que acompanham a exposição, entre outras. Centra-se também na execução de tabelas para ambas as Coleções do Museu, e tem em mãos ainda o desenvolvimento mensal de folhetos para os Concertos Promenade.

Software utilizado

Ao longo do estágio, foram vários os programas informáticos utilizados:

- › Corel Draw, utilizado para a montagem de tabelas expositivas que acompanham obras expostas;
- › Adobe Indesign, utilizado para fins editoriais, como por exemplo, conceção de convites, panfletos, folhas de sala, entre outros;
- › Adobe Photoshop, utilizado para edição de imagens para fins expositivos ou decorativos;
- › Adobe Illustrator, utilizado para trabalhos que necessitavam a criação de elementos vetoriais.

² Galeria de exposições temporárias, localizada junto à Biblioteca de Arte da FCG.

Trabalhos realizados

Com a realização de um estágio curricular de 6 meses é dada ao estagiário a oportunidade de integrar e conhecer o ambiente de trabalho de uma empresa ou equipa, sendo para muitos alunos o primeiro contacto com o mundo do trabalho. É importante que esse contacto seja uma boa experiência, de que o aluno tire o máximo partido a nível de aprendizagem e desenvolvimento das suas capacidades. Posto isto, é de fazer notar que nesta oportunidade de estágio na divulgação do Museu Gulbenkian, todos os trabalhos realizados permitiram a aquisição de novos conhecimentos, assim como um novo olhar para a área de design editorial através do contexto expositivo.

Organização de tabelas para o CAM

Após um primeiro contacto com a equipa de divulgação e a inteiração do trabalho que seria realizado ao longo dos seis meses, foi proposto que a aluna comesçasse pela organização de tabelas das obras do CAM, com o intuito de perceber como funcionava a estrutura das tabelas e também a sua disposição na Coleção Moderna.

Esta tarefa consistiu em reunir todos os ficheiros existentes referentes às tabelas CAM, em Corel Draw, num ficheiro único, diferenciando apenas pelo piso (Piso da Nave, Piso 1 e Piso -1) a que as tabelas pertenciam. Depois, estas seriam ainda passadas para um ficheiro de Indesign, por ser um formato de ficheiro mais atualizado. Todas as tabelas dispunham de normas gráficas específicas de composição, tais como a fonte a utilizar (Kievit OT), as variantes da fonte (regular e *medium*), o tamanho da fonte para as várias tipologias de informação, a entrelinha e as cores.

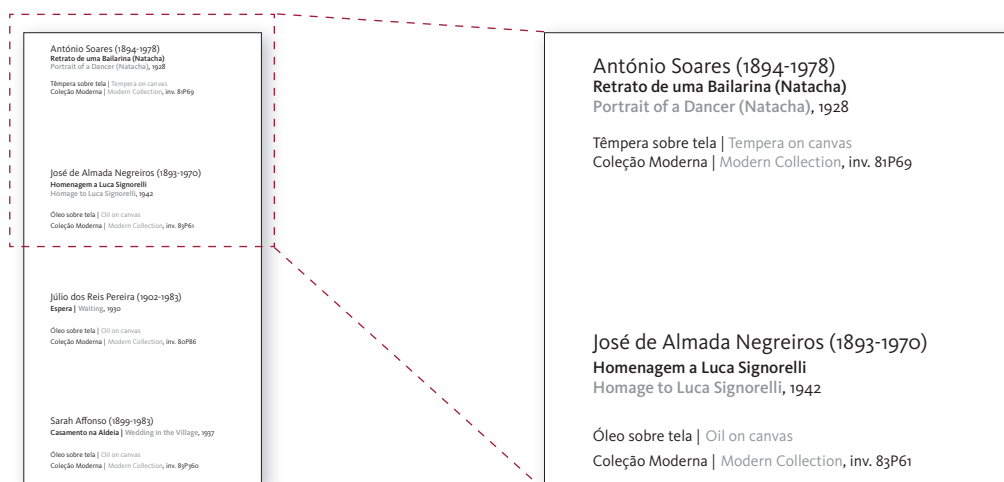


FIG. 29A e B
Exemplos de tabelas do CAM

Folhetos Concerto Promenade

Durante o período de estágio foram desenvolvidos diversos folhetos para os Concertos Promenade.

Os Concertos Promenade são uma iniciativa cultural que resulta da colaboração entre o Museu e os Serviços de Música da FCG, que acontecem no primeiro domingo de cada mês em vários espaços do Museu, tendo como objetivo transmitir aos visitantes uma experiência em que possam usufruir de um “passeio musical”.

Assim, para a tarefa de desenvolvimento dos folhetos dos Concertos Promenade, foi necessário escolher, para incorporar a capa, a imagem de uma obra de arte que representasse o local onde se iria realizar o concerto, por exemplo, caso o concerto desse mês acontecesse na Coleção do Fundador a capa do folheto seria apresentada com uma obra da Coleção do Fundador que estivesse exposta. Foi necessário realizar a paginação do folheto.

Tal como no trabalho anterior, todas as normas gráficas já se encontravam pré-definidas, tais como as fontes a utilizar (Futura e Garamond), as variantes da fonte (regular, itálico e **bold**), o tamanho das fontes para as várias tipologias de informação, a entrelinha e a forma de colocação do texto.

FIG. 30A, B e C
Folhetos Concerto
Promenade outubro,
novembro e dezembro



Exposição Robin Fior. *Call to Action/Abril em Portugal*

A exposição *Robin Fior. Call to Action/Abril em Portugal*, foi inaugurada no início do mês de novembro de 2019, na Galeria Espaço Conversas. Nela estiveram expostos pela primeira vez diversos trabalhos desenvolvidos, em Inglaterra e em Portugal, pelo designer gráfico britânico, Robin Fior, apresentando uma grande variedade de materiais criados maioritariamente entre as décadas de 1960 e de 1980, “(...) para projetos politicamente alinhados à esquerda e socialmente comprometidos com a campanha de desarmamento nuclear, a propaganda anticolonial e as iniciativas de grupos informais e libertários para a cultura, a saúde e o trabalho” (Baliza, 2019).

Esta exposição teve como objetivo revelar ao público o trabalho desenvolvido por Robin Fior e, também, mostrar um novo conceito de modernismo tipográfico conseguido através da utilização de processos de impressão mais tradicionais. Pretendeu, ainda, mostrar ao público que o trabalho de um designer não passa apenas por saber desenhar, mas sim por saber transmitir uma ideia de modo coerente, jogando com palavras e imagens.

A exposição teve um conceito bastante peculiar que resultou num grande desafio para quem nela trabalhou, devido à utilização de novas técnicas, como o processo de impressão serigráfico aplicado em tabelas e a reprodução de alguns trabalhos realizados pelo designer. Outro desafio foi o contexto político que se encontra bastante representado nos trabalhos e, ainda, as constantes alterações de conteúdo e exigên-



FIG. 31
Exemplo de tabela
composta da exposição
*Robin Fior. Call to Action/
Abril em Portugal*

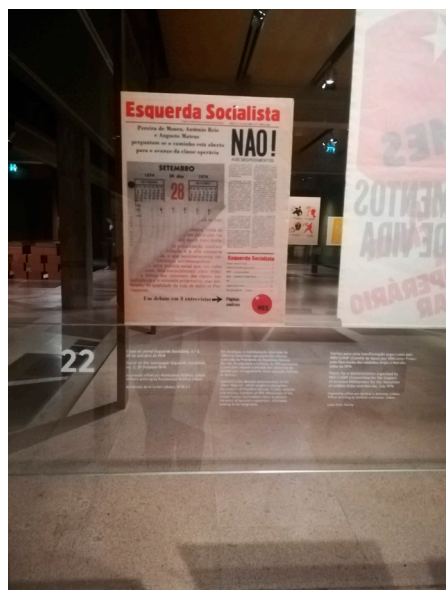
cias por parte da curadora que deram origem ao atraso do processo de conceção da exposição.

Posto isto, o trabalho gráfico desenvolvido para esta exposição centrou-se no desenvolvimento das tabelas que acompanharam as peças expostas e no design da folha de sala. Assim como nos trabalhos anteriores, também neste existiam algumas normas gráficas específicas referentes, nomeadamente, ao tipo de letra a utilizar (Brown).

Como já foi referido, as tabelas desta exposição tiveram a particularidade de serem impressas em serigrafia num painel de vidro no qual estaria também exposta a peça de arte.

O trabalho da conceção das tabelas consistiu no design das mesmas, decidindo o tamanho do tipo de letra, 20 pt, da entrelinha, 24 pt, e o desenvolvimento das artes finais para a composição das telas serigráficas. As tabelas encontravam-se divididas em dois tipos, as simples e as compostas, denominações resultantes do número de obras que seriam colocadas em cada painel, ou seja, caso o painel tivesse apenas uma obra, a tabela era chamada de simples por ser formada apenas pelo número do painel e pela descrição da obra numa única coluna. Caso o painel tivesse mais do que uma obra, a tabela desdobrava-se em várias o que resultava numa tabela com diversas colunas seguidas com a descrição de cada obra.

FIG. 32A, B e C
Exemplo de tabelas desenvolvidas
para os diversos núcleos da
exposição Robin Fior. *Call to
Action/Abril em Portugal*



A folha de sala desta exposição era composta por diversos textos escritos por testemunhas que conheceram Robin Fior e por um pequeno guia da exposição que fazia a ligação entre os textos da folha de sala e as obras expostas. Para este trabalho desenvolveu-se uma grelha editorial que era composta por uma mancha simétrica, com margem superior de 20 mm, margem inferior 21 mm, margem interior 15 mm e margem exterior 40 mm. O texto foi composto numa coluna com 115 mm de largura. A fonte utilizada foi a descrita nas normas gráficas. O texto foi composto com tamanho de 11 pt, entrelinha de 13 pt e um alinhamento à esquerda. Por sua vez o guião foi composto com a variante da fonte **bold**, com tamanho e entrelinha de 16 pt e alinhado ao centro.

FIG. 33 A e B
Páginas duplas da folha de sala da exposição
Robin Fior. Call to Action/ Abril em Portugal

<div><div>conversas</div><div><div>Robin Fior</div><div>Call to Action</div><div>Abril em Portugal</div></div><div><div>01.10.2019 – 02.02.2020</div><div>Gabinete da Pixa Interior – Colégio do Fundador</div></div><div>conversations</div></div> <div><p>Polaris foi o sistema de lançamento de mísseis nucleares instalado em submarinos norte-americanos. Os Estados Unidos venderam depois o Polaris ao Reino Unido para armar submarinos ao serviço da NATO. O acordo entre a EUA e o Reino Unido perdura até aos nossos dias, tendo-se substituído o sistema Polaris por mísseis Trident em quatro desses submarinos.</p><p>1961 foi um ano agitado em Inglaterra. No dia 18 de fevereiro, Bertrand Russell e outros responderam ao «apelô à ação», que convocava para um protesto pacífico (sit-down) junto ao Ministério da Defesa, em Whitehall.</p><p>De acordo com um conhecido jornalista, às 15 horas dessa fria tarde de fevereiro, «a mais calma, mais ordeira e mais impressionante» manifestação em massa de que a polícia tinha memória marchou em silêncio entre Trafalgar Square e o Ministério da Defesa, onde se concentrou durante duas horas e meia. Bertrand Russell afixou uma declaração à porta do Ministério, exigindo a «imediata anulação do acordo para fundear submarinos armados com <i>Polaris</i> em Inglaterra» e concluindo: «advertimos por este meio os nossos governantes de que não permaneceremos indiferentes enquanto se preparam para destruir a humanidade».</p><p>A Campaign for Nuclear Disarmament tinha sido fundada a par da crescente oposição pública aos testes da bomba atômica e de hidrogénio em Inglaterra, num período em que o agravamento da Guerra Fria entre a União Soviética e os Estados Unidos intensificava as tensões nucleares. Neste contexto, os Estados Unidos procuravam estabelecer e ampliar bases aéreas e de armamento nuclear na costa oriental da Grã-Bretanha, que tinham como alvo a União Soviética e os países do Pacto de Varsóvia – isto em reforço dos submarinos armados com <i>Polaris</i> que operavam a partir da base de Holy Loch, na Escócia. Claro que estas bases se tornavam alvos prováveis de ataques soviéticos, o que gerou grande oposição e apreensão entre as comunidades locais. Assistimos atualmente ao desenvolvimento de uma lógica semelhante na Europa, com o recente abandono, pelos Estados Unidos e pela Rússia, do Tratado de Forças Nucleares de Alcance Intermédio, que proíbe toda uma série de armas nucleares.</p><p>As origens do movimento antinuclear estão no Direct Action Committee, um dedicado grupo de ativistas que em inícios de 1958 organizou uma marcha de protesto entre Londres e o Centro de Pesquisa de Armas Atômicas de Aldermaston, a cerca de oitenta quilómetros a oeste da capital. Na Páscoa do ano seguinte, a marcha realizou-se no sentido inverso, partindo de Aldermaston e avançando ao longo de diversos dias em direção ao centro de Londres. Estas marchas anuais tornaram-se rapidamente um importante foco para os que queriam «banir a bomba», atraindo participantes de todas as gerações e de diversos países ao longo da década seguinte.</p></div>	
<div><div>The Black Dwarf</div><div>7 8 9 10</div></div> <div><p>O <i>Black Dwarf</i> foi anunciado por um jornal gratuito de grande formato a 1 de maio de 1968 e publicado quatro semanas depois. A inspiração foi o fato do movimento de libertação irlandesa contra a repressão britânica, que tinha tomado conta de territórios das paróquias católicas rurais.</p><p>O jornal foi concebido como um jornal político-cultural. A ideia partiu de Chris Goodwin, um agente literário radical que ficou responsável pela publicação. A primeira reunião para discutir o projeto ocorreu em sua casa, na n.º 79 de Cornwell Road, numa sala iluminada pelas pinturas de Pauline Bony, que tinha sido casada com Clara e morreu de leucemia em 1963. Estavam presentes, para além de Clara, os poetas Christopher Logue e Adrian Mitchell, o dramaturgo David Mercer, Margaret Macpherson, o editor de gráficos do BBC Roger Smith, D. H. Jones (que queríamos que fosse o editor) e eu. Nos bastidores do projeto estavam Kenneth Tynan (que se ofereceu para escrever sobre o Clima das Cidades, mas não o fez), Ken Todd e Terry Givern. Todos concordaram que era uma ótima ideia. Encorajados e Christopher Logue de escrever periódicos radical originais do British Museum. Uma semana depois, Logue regressou com um nome: <i>The Black Dwarf</i>. Era o título de um jornal político publicado por Thomas Webster em 1857, que defendia feroz e apaixonadamente a reforma eleitoral e parlamentar. O nome aludia aos corpos atrofiados e aos rostos marcados por fumes das máquinas de tecido.</p><p>Naquele época, as comunicações eram lentas, de modo que só ao final de tarde de 7 de maio de 1968 nos chegou a informação de que o jornal já estava sendo enviado a começar em Paris. A <i>Starline</i> tinha sido ocupada Clive e mi manifestantes acharam o edifício da Universidade. A noite das barricadas, a 10 de maio, inundou Paris. Em breve, o país inteiro estava envolvido e os milhares de trabalhadores entraram em greve, incluindo médicos em Paris, Londres, Roma, Berlim e na Alemanha. Foi como se a Comunidade de Paris tivesse nascido. Quando nos trouxeram a primeira edição do jornal, o papel escolhido por D. H. Jones parecia-me fraco e insignificante. Tinha-me de nos identificar com o movimento. Num pedaço de papel de resumo escrevi: <i>Wild Struggle, We Will Fight, Paris, London, Rome, Berlin, we are all struggling</i>. O nosso design gráfico, Robin Fior, todos, exceto Jones, aprovaram. Decidimos colocar 20000 exemplares da primeira edição. Jones devolveu-se ao seu nomeado diário.</p><p>O nome <i>Black Dwarf</i> foi recusado por quase uma centena de tipógrafos e designers por ser obscuro e complicado para ler. No norte de Paris, onde estava o único impressor preparado para aceitar o trabalho. Foi a mesma com as distribuições, que nos rejeitaram as máximas. Só o estabelecimento Collet em Charing Cross Road, em Londres, e mais duas de outros locais realizaram o trabalho pelo fato (todas elas hoje extintas) aceitarem vender o jornal. Dependemos de vendedores de rua e das décadas das nossas experiências.</p><p>Tony All, fundador do jornal <i>The Black Dwarf</i>, escritor e ativista</p></div>	<div><p>A Pixa Press tem as suas origens no movimento antigirismo, no movimento estudantil e no militância das organizações informais de trabalhadores do decênio de 1960. No final desse decênio, no Reino Unido e noutros países, o espírito do pós-guerra trouxe desajustes de liberdade pessoal e emancipação das velhas normas sociais. Alguns o responderam – o padrão de valores das estudantes e trabalhadores do Maio de 68 em França – refletiu bem o espírito da época.</p><p>No Gô-Betânia, preparamos grupos como o <i>International Solidarity</i>, no qual (de) em 1964, propusemos um novo manifesto relativamente aberto e comprometido com a participação democrática, mas também um manifesto contendo com os mais antigos disponíveis dogmáticos e uma alternativa à Nova Esquerda do decênio de 1960. A partir de 1965, os nossos grupos tiveram uma atitude cada vez mais estudantil.</p><p>Foi neste ambiente engajante que a Pixa Press nasceu, em 1968. As nossas primeiras publicações envolviam o movimento revolucionário fundado, procurando redescobrir e tornar acessíveis tanto a teoria revolucionária como a história do movimento liberal britânico. As publicações tinham como objetivo motivar pelas necessidades da <i>International Solidarity</i> e muitas delas foram publicadas em nome do grupo. E não valeu nada sobre publicação, o que está, tem de aprender rapidamente no terreno. Era, ao mesmo tempo, <i>editor, designer, subeditor, redator, verificador de traduções, compilador de bibliografias e contábil</i>. Alguns comandos trabalhavam em parte para nos ajudar a dar resposta às encorajadas a manter o equilíbrio e funcionar.</p><p>Mas foi basicamente uma operação individual em 1972, quando Michael e Nina Kivlen se juntaram a mim com um entusiasmo e uma visão mais abrangente de que aquilo que eu conseguia fazer ou fazer, incluindo que nos devíamos estabelecer como uma editora socialista verdadeiramente independente.</p><p>E foi isso mesmo que fizemos. As nossas publicações eram determinadas pela nossa visão de que era necessário para incentivar o ativismo político a desenvolver um pensamento socialista crítico entre os jovens estudantes de esquerda. O trabalho e impressionar design Robin Fior tinha já desenvolvido diversos capos para a Pixa Press, bem como o nosso logotipo (que parecia mais ou menos subindo, um logo) e a sua igualmente talentosa amiga Richard Hoyle juntou-se a nós no decênio de 1970 como designer gráfico principal.</p><p>Vendíamos as nossas publicações diretamente a sindicatos, associações estudantis, organizações de mulheres e em salas de apartamentos, bem como através de uma crescente rede de livrarias radicais, recomendando economicamente o seu ritmo de produção – mais de quarenta títulos publicados até meados do decênio de 1960. O Pixa Press tornou-se também uma distribuidora e publicadora em parceria com editores norte-americanos consagrados.</p><p>Em 1982, a Pixa Press mudou de mãos, mas permaneceu em atividade, faz ao seu espírito original como editora socialista independente.</p><p>Richard Kuper, fundador da Pixa Press e membro fundador do grupo <i>Just for Justice for Palestinians</i> e <i>South Vietnamese for Labour</i></p></div>
<div><div>Uma nova Pixa política, a terra de Londres</div><div>13 16</div></div> <div><p>Na Reino Unido da década de 1950 os pais de crianças hospitalizadas tinham direito a visitas muito breves e, por vezes, mesmo a nenhuma. Em 1959 foi publicado o Relatório Platt que defendia um regime livre de visitas diárias, mas os hospitais tinham bastante tempo e a dar resposta às suas recomendações.</p><p>Milngton, onde Robin e a família viviam, era um destino comum. As crianças hospitalizadas tinham direito a visitas diárias, com a exceção das primeiras duas de pós-operatório e a regime de visitas em geral era bastante restritiva. Algumas das ideias foram desenvolvidas num grupo de trabalho com a <i>Children's Hospital Association for the Welfare of Children in Hospital</i>. Além das sessões políticas e de reuniões presenciais diretas com os hospitais locais, entre mulheres, levamos a acção à atenção da imprensa local e promovemos reuniões a nível nacional. Os meus filhos não foram bem sucedidos, seguindo-se a rápida implementação do regime de visitas sem restrições.</p><p>Jane Fawcett, psicoterapeuta e editora</p></div>	<div><div>Abril em Portugal</div><div>17 18 19 20</div></div> <div><p>Em 1976 ou 1977, sublinhei a Robin minha análise prolongada na A.C.C. Não como bem. Os outros queriam que a minha conversa com eles fosse curta. O Robin tinha uma ideia clara de como visitar os alunos no design gráfico, na comunicação, nos conceitos e no processo sensível de dar resposta às suas necessidades.</p><p>O Tendo de ligar-se a Lúcia Carillo, com o qual fizemos trabalhos, tinha-me pedido que sugerisse um professor de Rensselaer para dar formação em design gráfico nos cursos da Pixa Press. Concluímos a <i>Sherry White</i> para ir passar seis meses a Lisboa mais como ela não pôde, recomendei-lhe um colega seu de Rensselaer. É o que aconteceu em 1977, Robin para Portugal.</p><p>E eu e Robin tinham estado nos movimentos de combate antinuclear em Inglaterra, depois com o <i>Independent Local Road</i> central na ilha, seguido ao caso pelo político e design, mais tarde, contra a guerra no Vietnam, em frente a embassadas das Estados Unidos, defendida por políticos e civis que encorajavam sobre a mobilidade. E Robin lá estava, alguma, como eu, sem que os alunos nos tivessem cruzado... <i>Fabermas</i> home e <i>la</i> sobre essas coisas lindas que nem ele nem os tinham como quem partilha. Os amigos dele tinham sido por lá e muitos das meus tinham partido para o estrangeiro. Fato: ele mudou as tentas e algumas tradições (como a festa de Chibabwa para a liberdade do espírito do <i>Midnight</i> na A.C.C. em 1978). Ainda tentamos fazer algum trabalho em conjunto, um jornal, pequenas sessões de design, algumas continuaram a ter longas conversas. O Robin falava das descobertas que fizos nos trabalhos antigos, onde tínhamos tido cartas para a A.C.C. de lá e muitas das cores para imprimir, discutimos o amor dele pelo primitivismo tecnológico...</p><p>Alex Ross, designer gráfico</p></div>
<div><div>Uma nova Pixa política, a terra de Londres</div><div>16</div></div> <div><p>O arquiteto modernista Miles van der Rhee desenvolveu um único projeto para o Reino Unido: uma prova pública com uma terra de bases de 86,5 metros de altura. Em meados de 1964, o pedido da City Corporation, originou-se uma exposição no edifício da Royal Exchange para fazer uma apresentação pública do projeto. Uma exposição intitulada <i>Impulses, Desires, Encouragements</i>, o nome de momento e uma réplica, em tamanho natural, de um modelo construído do investimento de bronze e vidro de edifício.</p><p>A exposição recebeu mais de 30000 visitantes, 10% dos quais exprimiram o seu espírito por escrito. De acordo com o professor Peter Plunkett, 78% desses visitantes responderam, no geral, o respeito do projeto. No entanto, segundo a City Corporation, esse percentagem era de apenas 54%. A maioria das opiniões do projeto eram passivas que tinham todas as ideias para o centro da cidade trabalhar. A nova prova pública e os estabelecimentos comerciais subterrâneos eram também de grande de material. Porém estas manifestações de apoio público, ouviam-se um espírito com um plano de construção público.</p><p>Em 1964, após décadas de contenda de diversas exposições públicas, o projeto de Miles van der Rhee para o <i>Marston House Square</i> foi tomado por um conjunto. No clima das reformas de Thatcher, muito contestadas socialmente, o governo não desenvolveu mais espaço público, projetos e reconstrução de projetos. Entretanto, a exposição pública voltou-se contra o modernismo, considerando-a uma obra de arte. O próprio Prince Charles apelou a edifício de um trabalho de arquitetura. <i>Plunkett</i> acabou por entregar o contrato ao arquiteto James Stirling e ao local foi construído o edifício <i>W1</i> e <i>Plunkett</i>, uma referência do arquiteto post-moderno londrino.</p><p>Jack Self, arquiteto, diretor da R&A Foundation e conselheiro do <i>Lord Miles</i> in London (R&A, 2018)</p></div>	<div><div>PRAXIS</div><div>19 20</div></div> <div><p>Tendo Xavier Pereira de Castro de Avenida Central de Figueiredo, como se pode ver, o país não foi um estatuto atualizado de uma família noroeste. Nomes de uma vastíssima cultura, de quem de Castro de Figueiredo, o nome do início também se faz conhecido. Depois de oito anos de trabalho político em Funchal, realizou atividades no âmbito da Direção do Centro, na secção de operações. Tendo de Figueiredo, a quem a direção de matemática tinha confiado uma lógica intuitiva, foi consolidando a ideia de que iria a ser o conceito PRAXIS.</p><p>Assim, os estatutos ideológicos de uma economia socialista, possível apenas com a colaboração de vários de São Luís, que desenhou um engenhoso programa de centralidade, estruturou-se todo um plano de produção que envolvia a distribuição das várias peças convencionais, de acordo com a sua produção. Em cada peça, a qual se queria em colaboração com a produção, em cada uma das suas fases. Com referência à produção e à produção de trabalho, criou-se uma rede de produção para cada nível. A cada produção era creditada o percentagem de acordo com o tempo que tinha participado.</p><p>Antes das divisões de Funchal, em dezembro uma percentagem (10%) para creditar o ganho gerado pelos funcionários das empresas, com a contabilidade, limpeza e economia gerada o valor necessário para a construção de um fundo e que se deu o nome de <i>Fundo Social</i>, para a formação de capital próprio, uma inovação da PRAXIS que passou a reger os estatutos das Corporações</p></div>

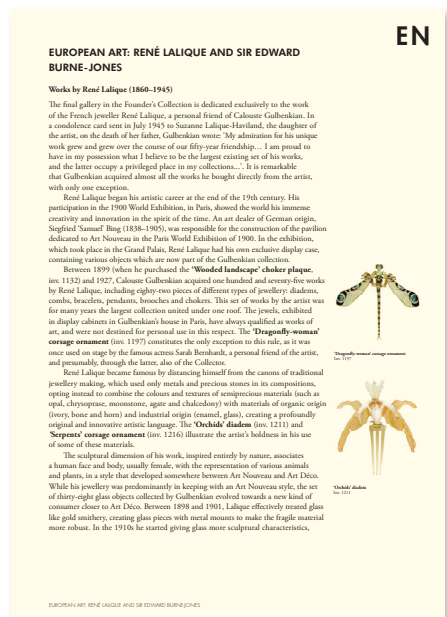
Redesign das folhas de sala da Coleção do Fundador

O trabalho de redesign das folhas de sala da Coleção do Fundador, consistiu na criação de um novo *layout* para os textos que se encontravam distribuídos pelos diversos núcleos da Coleção, adotando as normas gráficas já pré-definidas, nomeadamente a utilização do tipo de letra Garamond e suas variantes.

Para a concretização desta tarefa foi necessário o desenvolvimento de uma grelha editorial que incorporasse texto e imagens representativas das peças expostas em cada núcleo e que funcionasse para as três línguas – português, francês e inglês – e encontrar uma mancha de texto favorável ao olho humano, através da escolha do tamanho do tipo de letra e da entrelinha. Assim, as folhas de sala apresentam uma mancha de texto simétrica, com margem superior de 25 mm, margem inferior 28 mm, margem interior 26 mm e margem exterior 15 mm. A grelha utiliza uma base de 8 colunas e com goteira de 4 mm, sendo o texto composto em 6 colunas e as imagens em duas colunas. Foi também necessário proceder à edição das imagens inseridas na folha de sala, e por fim, foi ainda pedido que se encontrasse um material com maior resistência e durabilidade em que as folhas de sala pudessem ser impressas, de modo a não se danificarem tão facilmente quando utilizadas pelos visitantes.

FIG. 34A, B e C

Exemplos das folhas de sala desenvolvidas para a Coleção do Fundador, em português, francês e inglês respetivamente



Exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio*

A exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio* foi inaugurada no início do mês de março de 2020, na Galeria Espaço Conversas.

Teve como objetivo destacar alguns dos móveis mais emblemáticos do século XVIII e mostrar o modo como estes eram fabricados. O século XVIII, retratado nesta exposição, foi um momento de transformação e inovação no que toca ao fabrico de móveis por se ter atingido uma qualidade extraordinária na técnica e na criatividade da conceção, daí este período ter ficado conhecido para a história como o Século de Ouro do mobiliário francês. Esta exposição foi composta por diversas peças pertencentes à Coleção do Fundador, assim como por diversas peças provenientes de empréstimos de várias instituições, como o Museu Nacional de Arte Antiga e o *Musée des Arts Décoratifs*. Contou ainda com a colaboração da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, de que resultou a amostra dos materiais e ferramentas utilizados ao longo das várias fases do processo de construção do móvel nas oficinas.

Nesta exposição, o trabalho gráfico desenvolvido centrou-se no desenvolvimento da folha de sala da exposição, na realização de uma tabela específica para um painel onde constariam diversas ferramentas, e ainda no desenvolvimento de um painel para a Coleção do Fundador onde estaria uma apresentação da exposição. Tal como nos trabalhos anteriores já existiam normas pré-definidas, nomeadamente a fonte a utilizar (Brown) e o design do cabeçalho.

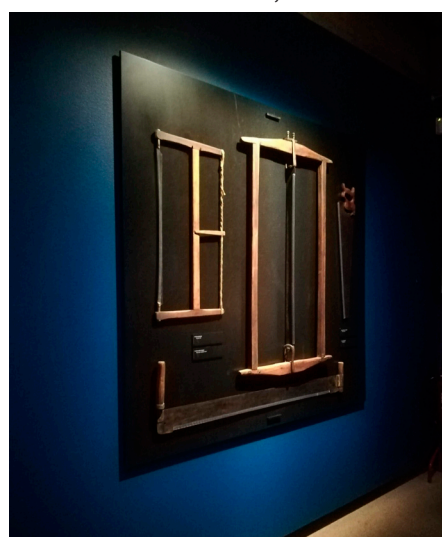
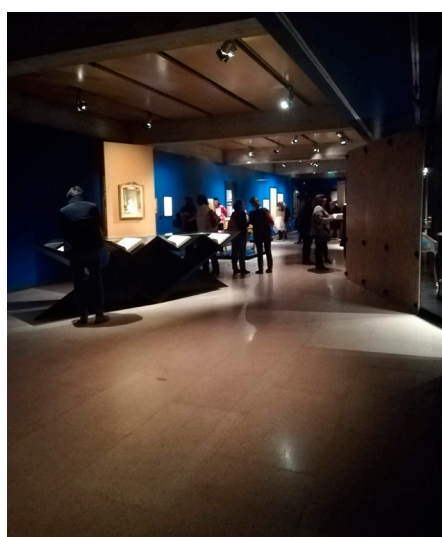
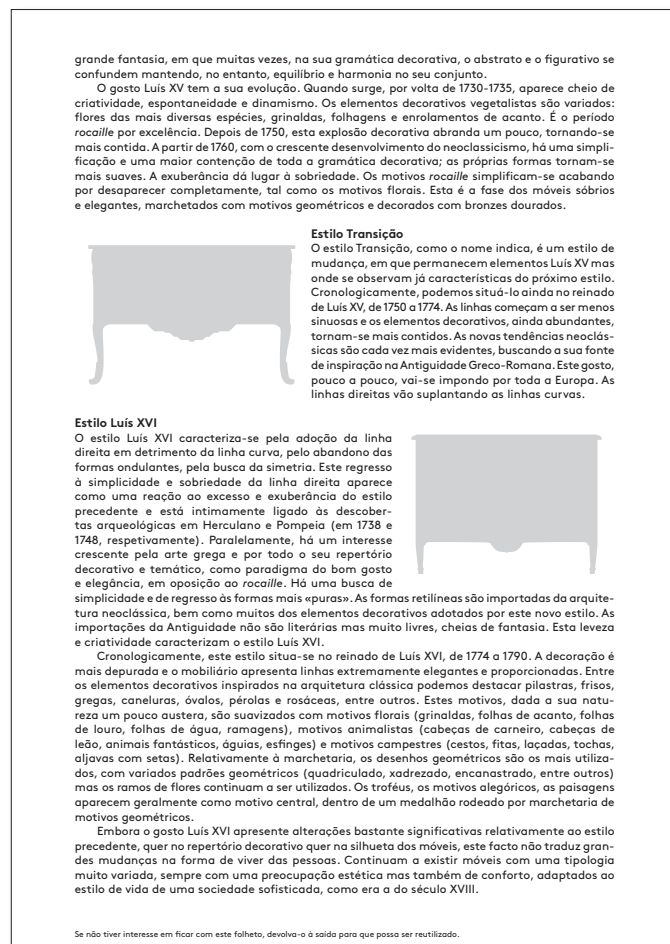
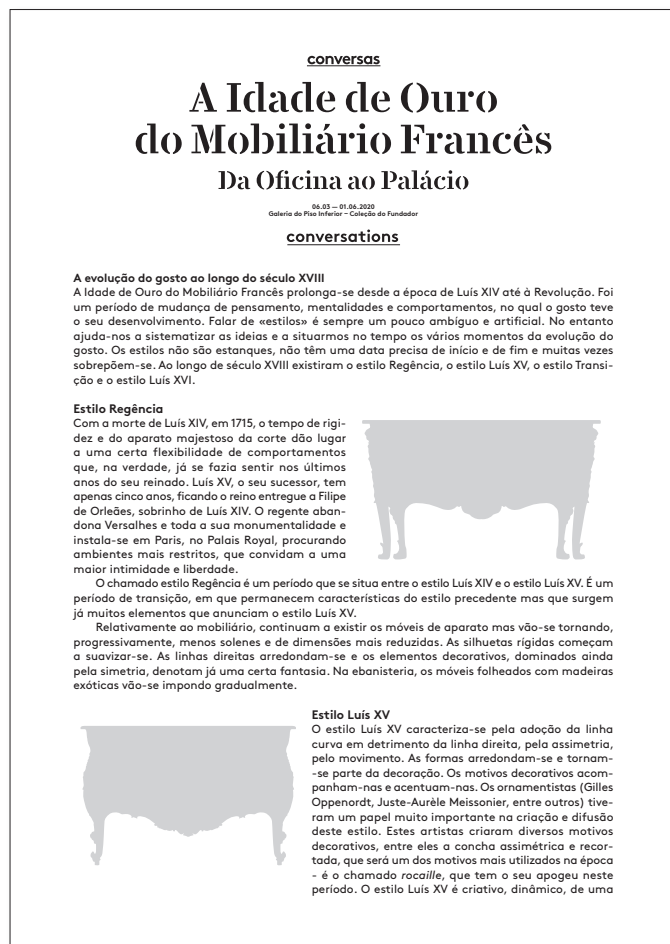


FIG. 35A, B e C
Exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio*

FIG. 36A e B
 Folha de sala da exposição
 A Idade de Ouro
 do Mobiliário Francês.
 Da Oficina ao Palácio



De seguida, na concretização do painel de ferramentas foi necessário estudar e analisar diversas formas de colocar toda a informação pedida numa tabela, de modo a que os visitantes conseguissem ligar o nome da ferramenta em português ou inglês à própria ferramenta exposta no painel. Para tal, uma das soluções encontradas foi o uso de duas variantes do tipo de letra Brown (*light* e *regular*), criando assim diferença entre ambas as informações e permitindo uma melhor distinção entre ambas. A outra solução encontrada foi a utilização de uma entrelinha com uma dimensão significativa entre os nomes de cada ferramenta de modo a proporcionar coerência na leitura do visitante.

FIG. 37A e B
Tabela desenvolvida para o painel das ferramentas da exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio*

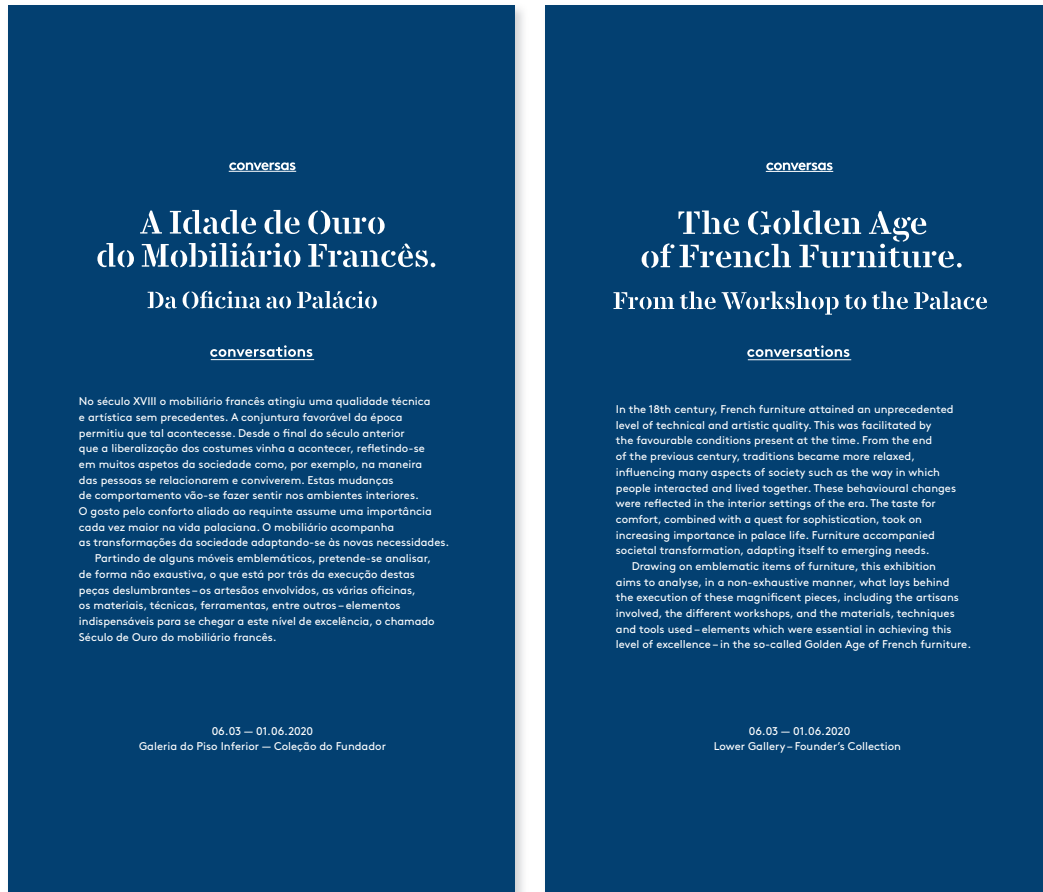
28. Ferramentas	Tools
1. Esquadro de madeira	Wooden square
2. Suta de madeira	Sliding bevel
3. Meia esquadra	Wooden square
4. Bitola de madeira	Standard measure
5. Compasso de ferro	Inside compass
6. Compasso de volta	Outside compass
7. Raspador	Scraper
8. Grampo de madeira	Wooden joinery clamp
9. Grampo de mola	Spring clamp
10. Graminho	Marking gauge
11. Maço	Wooden square mallet
12. Maceta	Wooden turned mallet Brace
13. Arco de pua	Brace
14. Brocas de navalha	Center bits
15. Brocas de rosca	Bit stock drills
16. Serrote com costas	Tenon saw

17. Serra duas mãos	Two handle saw
18. Serrote duas mãos	Two handle saw
19. Serrote de ponta	Keyhole saw
20. Guilhermes	Rabbet planes
21. Formões	Wood chisels
22. Plaina	Plane
23. Plaina de volta	Compass plane
24. Meia garlopa	Jointer plane
25. Garlopa	Jointer plane

Para a realização do painel para a Coleção do Fundador foi preciso desenvolver um painel com o objetivo de apresentar a exposição e despertar interesse aos visitantes para que a visitassem, e fizessem a ligação entre a Coleção do Fundador e a exposição apresentada, visto que muitas das peças de mobiliário expostas provinham da própria coleção.

Assim, foi criado um painel em tons de azul, de modo a ser idêntico aos restantes colocados nas entradas das galerias. Este continha um texto de apresentação em português e em inglês para o qual foi necessário encontrar uma mancha de texto adequada à leitura em contexto expositivo. Para tal, foi necessário realizar diversas experiências para perceber a que nível seria colocado o texto, para definir o tamanho da letra e da entrelinha, e o alinhamento do conteúdo. Neste trabalho também já existiam normas específicas, como o tipo de letra (Brown), o design do cabeçalho, a cor do fundo e a formatação do texto.

FIG. 38A e B
Painel desenvolvido para a Coleção do Fundador a propósito da exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio*



Síntese Conclusiva

Ao longo deste capítulo procurámos descrever o modo de funcionamento da FCG e o tipo de trabalho que a autora teve a possibilidade de realizar durante o estágio no seio da instituição. De modo resumido, foram contextualizadas as diferentes estruturas que a FCG detém, contando um pouco da sua história, e ainda falar do impacto que esta instituição tem tanto a nível nacional como internacional.

Com a realização do presente relatório, foi ainda possível descrever o tipo de trabalho que a autora realizou na Área de Divulgação do MCG, mais concretamente no campo do design gráfico. Foi, deste modo, possível compreender, em termos reais, alguns princípios enunciados no capítulo anterior.

É de destacar ainda, que a realização do estágio na FCG despertou o interesse na análise e estudo de catálogos de exposição devido à sua diversidade em termos de design, interligando assim o local do estágio e o trabalho que nele foi realizado com a área do Design Editorial.

CAPÍTULO 3



ANÁLISE DE CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

3. Análise de catálogos de exposição da Fundação Calouste Gulbenkian

Nota Introdutória

Após uma abordagem aprofundada aos princípios fundamentais no estudo da área de Design Editorial, considerou-se fundamental completar esses mesmos fundamentos com exemplos práticos que os retratassem. Os objetos escolhidos como exemplos práticos foram catálogos de exposição editados pela FCG ao longo dos anos, com a preocupação de possibilitar a observação da evolução destes objetos. Ao longo do processo de recolha dos vários catálogos de exposição, chegou-se à conclusão que, devido ao número elevado de objetos existentes, seria necessário escolher apenas 5 catálogos por década desde o início da Fundação, dando um total de 31 catálogos analisados, pois relativamente à década de 1950 apenas se obteve acesso a 2.

Com o objetivo de apresentar de um modo coerente e estruturado os diversos aspetos importantes para a análise de catálogos de exposição, foi essencial criar um modelo de análise.

3.1. Modelo de análise

O modelo de análise criado para proceder a uma análise aprofundada dos catálogos de exposição foi adaptado do modelo de análise desenvolvido na tese de doutoramento *Olhar | Jogo | Espírito de serviço: Sebastião Rodrigues e o Design Gráfico em Portugal*, de Elisabete Rolo, que o concebeu com base no modelo de análise de imagens descrito na obra *Ver, compreender, analisar imagens*, de Laurent Gerverau.

Descrição do modelo de análise de Laurent Gerverau

Começámos por analisar a grelha de análise de imagens de Laurent Gerverau que se encontra dividida em três campos principais: *descrição*, *estudo do contexto* e *interpretação*. Cada um destes campos é dividido em diversos subcampos que permitem abordar diversos aspetos importantes na análise.

O campo da **descrição** divide-se em *técnica*, *estilística* e *temática*. O subcampo da *técnica* destina-se a informar sobre aspetos técnicos do objeto em estudo, que permitem a sua catalogação, como o *nome do emissor ou dos emissores*, o *modo de identificação dos emissores*, a *data de produção*, o *tipo de suporte e técnica*, o *formato* e a *localização*. O subcampo da *estilística* aborda aspetos como o *número de cores e estimativa das superfícies e da predominância*, o *volume e intencionalidade do volume* e *organização icónica (quais as linhas diretrizes?)*. Por último,

o subcampo da *temática*, pretende analisar aspetos como *qual o título e relação texto-imagem*, o *inventário dos elementos representados*, *que símbolos e quais as temáticas gerais?* (*qual o sentido primeiro?*).

O campo **estudo do contexto** divide-se em dois subcampos, *a montante* e *a jusante*. O subcampo *a montante* analisa os aspetos que permitiram a criação do objeto em estudo respondendo a questões como *de que meio técnico, estilístico temático, vem esta imagem?*, *quem realizou e que relação tem com a sua história pessoal?* e *quem recomendou e que relação tem com a história da sociedade do momento?*. Por sua vez, o subcampo *a jusante* relaciona-se com a difusão do objeto, colocando questões como *a imagem conheceu uma difusão contemporânea da altura da sua produção ou difusões posteriores* e *que indícios ou testemunhos temos do seu modo de receção ao longo do tempo?*.

Ao longo do campo da **interpretação**, são analisados aspetos relacionados com os simbolismos presentes no objeto. Este campo subdivide-se em dois subcampos *significações iniciais*, *significações posteriores* e *balanço e apreciações pessoais*. Os subcampos *significações iniciais* e *significações posteriores* pretendem responder a perguntas como *o ou os criadores da imagem sugeriam uma interpretação diferente do seu título, da sua legenda, do seu sentido primeiro?* *Que análises contemporâneas do seu tempo de produção podemos encontrar?* e *que análises posteriores?*. O subcampo *balanço e apreciações pessoais* só pode ser tido em conta conforme a elaboração dos campos anteriores e colocando perguntas como *em função dos elementos fortes revelados na descrição, no estudo do contexto, no inventário de interpretação ao longo do tempo, que balanço geral podemos fazer?*, *como vemos hoje esta imagem*, e *que apreciação subjetiva relacionada com o nosso gosto individual – anunciada com tal – lhe podemos dar?*.

Descrição do modelo de análise de Elisabete Rolo

Como já foi mencionado anteriormente, a grelha criada por Elisabete Rolo, tratou-se de uma adaptação da grelha criada por Laurent Gervereau, tendo sido adaptada com o intuito de contemplar uma análise direcionada ao trabalho de *design* gráfico de Sebastião Rodrigues. Tal como o modelo em que foi baseado, também a grelha de Elisabete Rolo adotou os três campos principais destacados por Laurent Gervereau: *descrição*, *estudo do contexto* e *interpretação*.

O campo da **descrição** encontra-se dividido em três subcampos: *técnica*, *temática* e *design*. O subcampo da *técnica* destina-se a reunir diversos elementos importantes na catalogação do objeto em estudo, abordando aspetos como a *data*, o *formato*, a *tiragem*, o *suporte*, a *localização*, o *emissor* e a *estrutura editorial*. No subcampo da *temática* são considerados três aspetos: o *inventário dos elementos representados*, a *temática geral* e a *relação tema / imagem*. No subcampo do *design*, são incluídos diversos aspetos inerentes à área, tais como a *grelha editorial / estrutura geométrica*, *cores*, *tipografia*, *ilustração e fotografia*, *deseños de estudo / projeto*.

O campo do **estudo do contexto** divide-se em dois subcampos, *a montante* e *a jusante*, sendo que a primeira é direcionada à relação entre o cliente e o *designer*, e a segunda é direcionada à relação entre o *designer* e o público. A *montante* relaciona-se com os seguintes tópicos: *objetivos do objeto de design*, *particularidades de quem encomendou* e *participantes na realização*. A *jusante* responde a questões como *como foi difundida* e *como foi recebida pelo público*.

Por último, o campo da **interpretação** foca-se nos simbolismos gráficos presentes na mensagem que o objeto pretende transmitir, analisando os aspetos com um carácter mais subjetivo. Este campo divide-se apenas num subcampo chamado *significações*, que por sua vez, contextualiza diversos aspetos tais como: os *elementos simbólicos e os seus significados*, a *influência de outras obras* e a *legibilidade e expressão*.

Descrição do modelo desenvolvido para a análise dos catálogos de exposição

O modelo de análise criado para a contextualização deste trabalho destaca, tal como os anteriores modelos, três campos principais: *contexto*, *descrição* e *interpretação*.

Neste modelo, optou-se por se colocar primeiro o campo do **contexto** como uma forma de contextualizar o tema exposto no catálogo de exposição e o que representa. Este campo divide-se em três subcampos: a *temática*, o *contexto a montante* e o *contexto a jusante*. Como o próprio nome indica, o subcampo da *temática* aborda aspetos relacionados com a *temática geral*, ou seja, para além do tema do catálogo, aborda ques-

tões relacionados com a data, a localização e o emissor. Por sua vez, o subcampo *a montante* aborda mais uma vez a relação entre cliente e *designer*, colocando questões como *objetivos do objeto de design, particularidades de quem encomendou e participantes na realização*. Relativamente ao subcampo *a jusante*, retrata a problemática de divulgação do objeto (*como foi difundida?*) e aceitação do público (*como foi recebida pelo público?*).

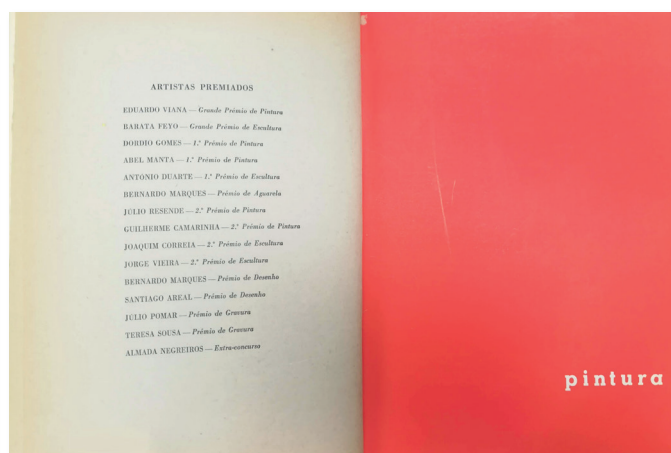
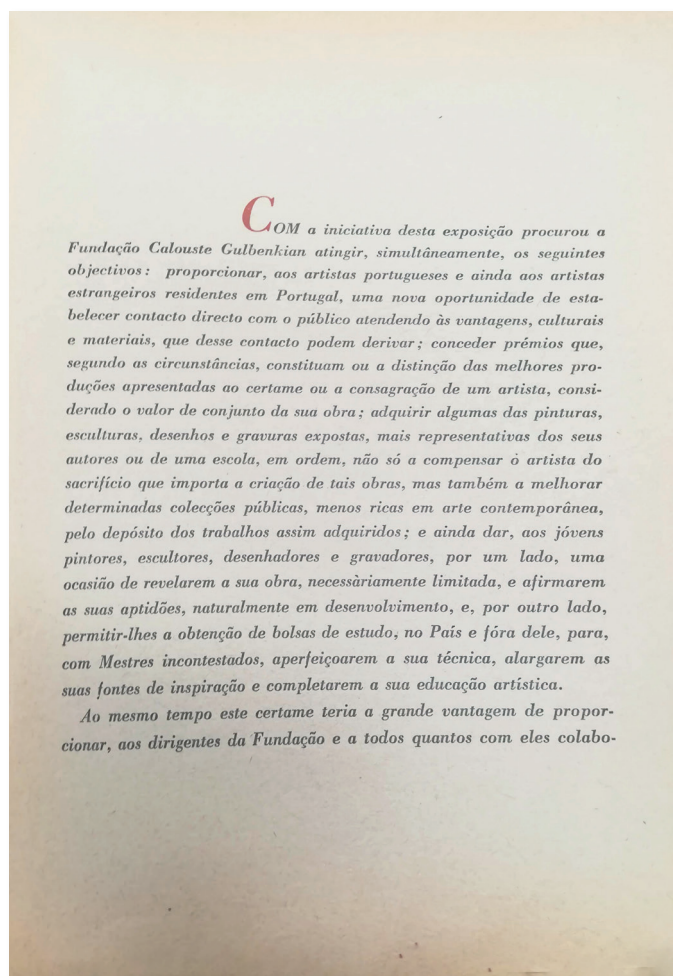
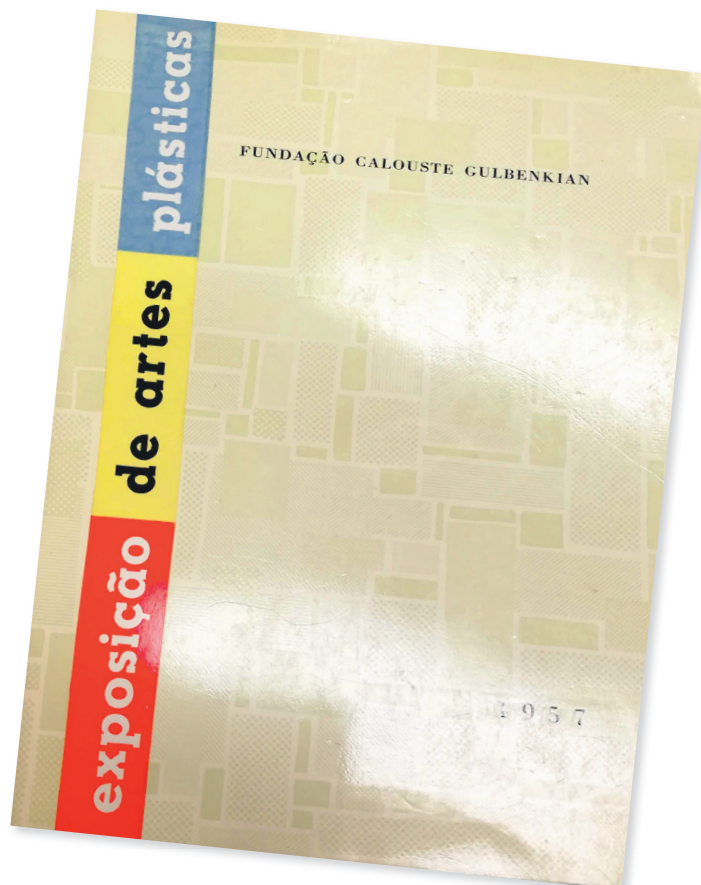
A segunda parte do modelo de análise corresponde ao campo da **descrição** que se foca na parte mais descritiva do objeto. Divide-se em dois subcampos: a *técnica* e o *design*. A técnica descreve aspetos relacionados com o *formato* da obra, a sua *tiragem*, o *suporte/material*, o *tipo de impressão* utilizada e os *acabamentos* e, por último, a *estrutura editorial*. O subcampo *design* prende-se mais com questões relacionadas com a *grelha/estrutura geométrica*, a *tipografia* (na qual são descritos a fonte utilizada e a formatação dos diversos tipos de texto), a *iconografia* e a *cor*.

O último campo que é a **interpretação** relaciona-se com o valor e mensagem simbólica (*elementos simbólicos e seus significados*) da obra analisada, e com questões relacionadas com a *legibilidade e expressividade* da obra, ou seja, pretende também mostrar qual a principal funcionalidade do objeto, se pretende cumprir uma função ligada à leitura ou ligada à expressão visual.

FIG. 1

Imagens do catálogo de exposição I exposição de Artes Plásticas

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto de apresentação, lista de artistas premiados e separadores, e por fim a biografia de cada artista seguida pelo catálogo de reprodução de obras.



3.2. Análise de catálogos de exposição

DÉCADA DE 1950

I Exposição de Artes Plásticas

CONTEXTO

A *I Exposição de Artes Plásticas* foi organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e teve lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa, no ano de 1957. Esta exposição foi a primeira intervenção pública da FCG na sociedade cultural portuguesa. Teve como principais objetivos estabelecer contacto direto entre artistas e público; atribuir prémios aos artistas distinguidos; permitir que a FCG conhecesse e adquirisse novas obras destes artistas modernos; e por fim, dar aos jovens artistas a oportunidade de terem uma ocasião em que pudessem revelar o seu trabalho, podendo estes ainda ter a oportunidade de lhes serem atribuídas bolsas de estudo dentro e fora do país para desenvolverem as suas capacidades.

A exposição foi dividida por várias secções tais como pintura, escultura e por último desenho juntamente com gravura, contando assim com um total de 251 obras de 148 artistas portugueses e estrangeiros residentes em Portugal.

Tal como a exposição, o catálogo foi dividido também por secções, tendo como finalidade dar a conhecer um pouco sobre cada artista exposto através de uma breve biografia e da representação da obra apresentada na exposição. Trata-se de uma obra simples e de um estilo mais clássico, mas destaca com bastante qualidade a temática.

O design desta mesma obra foi realizado por Bernardo Marques com a assistência de Mário Vespeira.

O processo de divulgação do catálogo ocorreu através da exposição, da instituição organizadora e da comunidade interessada da área das Artes Plásticas.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 181mm de largura por 240mm de altura, sendo composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 314 páginas.

O miolo encontra-se organizado do seguinte modo: apresentação; lista do júri e artistas premiados; cada secção (Pintura, escultura, pintura e gravura) corresponde a um capítulo, sendo cada um seguido por uma lista de expositores, depois pela biografia de cada artista e pelas suas obras; e por último a ficha técnica do catálogo.

O tipo de impressão utilizada para a impressão do catálogo é a roto-gravura, apenas a capa e o nome dos artistas apresentados no catálogo são impressos a cor, o restante catálogo é impresso apenas a preto.

A impressão foi realizada pelas Oficinas de Neogravura. Em termos de acabamentos, podemos observar que a capa da obra se trata de uma capa mole, e que o miolo terá sido cosido e colado à lombada da capa.

O catálogo utiliza uma grelha editorial com uma mancha simétrica que varia consoante a situação de texto, ou seja, para a apresentação, a mancha têm 30 mm de margem superior, 50 mm de margem inferior, 20 mm de margem interior e 30 mm de margem exterior, o texto é composto apenas numa coluna, com 130 mm de largura; a lista do júri utiliza uma mancha com 30 mm de margem superior, 50 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior e 40 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 110 mm de largura; a lista de artistas apresenta uma mancha com 50 mm de margem superior, 65 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior e 47 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 90 mm de largura; a lista de expositores de cada capítulo apresenta uma mancha com 25 mm de margem superior, 35 mm de margem inferior, 15 mm de margem interior e 40 mm de margem exterior, sendo o texto composto em uma ou duas colunas conforme a quantidade de texto e também não apresentam uma largura de coluna coerente porque também depende da dimensão dos nomes inseridos na lista de expositores; a biografia de cada artista apresenta uma mancha com 40 mm de margem superior, 50 mm de margem inferior, 20 mm de margem interior e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 140 mm de largura.

Relativamente à tipografia, são utilizadas ao longo do catálogo duas fontes, ambas serifadas: Bodoni utilizada em situações de texto corrido, e outra cujo nome não conseguimos identificar, utilizada para situações de título.

A apresentação é composta em itálico com um corpo de 12 pt e uma entrelinha de 16 pt. Na lista do júri e artistas premiados o título é apresentado em caixa-alta com um corpo de 12 pt, o cargo de cada pessoa é composto em itálico e em caixa-alta com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt, o nome do artista é composto em caixa-alta com um corpo de 12 pt e entrelinha de 16 pt. Os títulos de cada secção são compostos a *bold* e em caixa-baixa com um corpo de 30 pt. Relativamente às componentes presentes nas secções, são apresentadas com diversas tipologias que as diferenciam, como as listas de expositores que são apresentadas em caixa-alta com um corpo e entrelinha de 9 pt, o título de cada obra é apresentado em caixa-alta com um corpo de 11 pt, o nome dos artistas é composto em caixa-alta e em cor vermelha com um corpo de 18 pt, a biografia é composta com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 14 pt, na legenda da imagem, o nome do artista é composto em caixa-alta e o título da obra é composto em itálico, ambas as informações apresentam um corpo de 8 pt. A ficha técnica é composta em caixa-alta, com um corpo de 10 pt e entrelinha de 16 pt. Em termos de formatação os

diversos tipos de informação utilizam o alinhamento justificado com hifenização.

O tipo de iconografia usada ao longo do catálogo é a fotografia, sendo esta utilizada de um modo objetivo e direto, uma vez que o principal objetivo da obra é a promoção do trabalho dos artistas nela inseridos. A relação entre tema e imagem não depende de segundas conotações permitindo uma fácil compreensão ao leitor.

Relativamente ao uso da cor, apesar de ser um catálogo cujo miolo utiliza maioritariamente a cor preta, também podemos observar que é utilizada a cor vermelha, nomeadamente nos nomes dos artistas. Na capa e nas secções, são utilizadas as cores vermelho, amarelo e azul.

INTERPRETAÇÃO

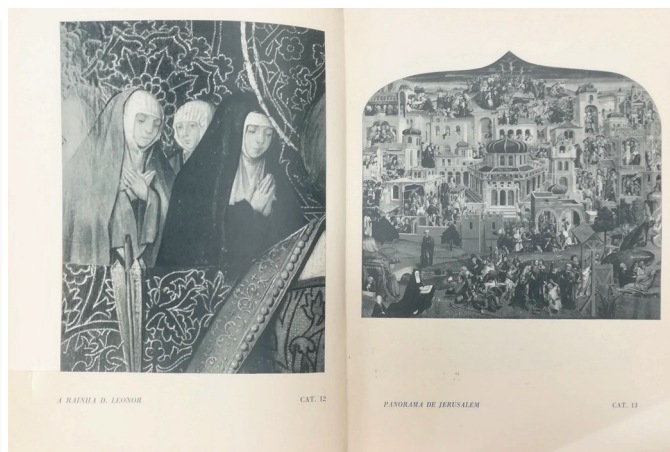
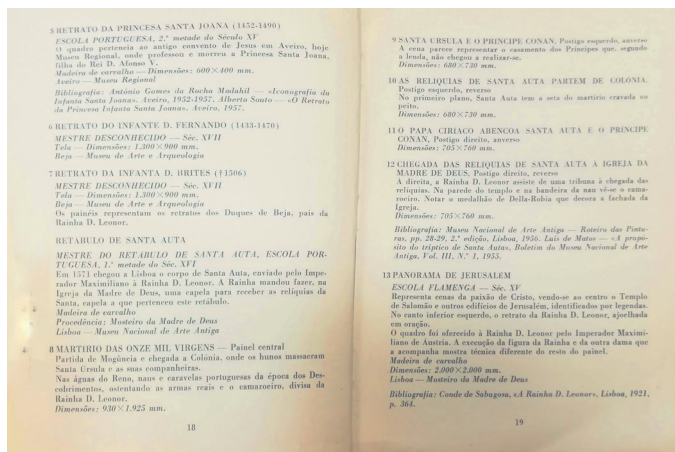
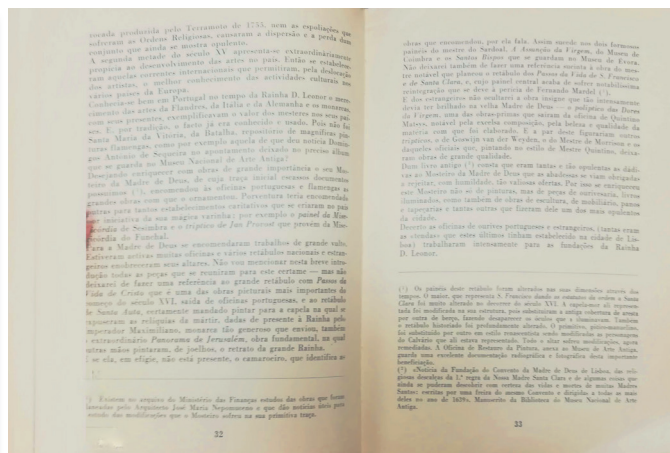
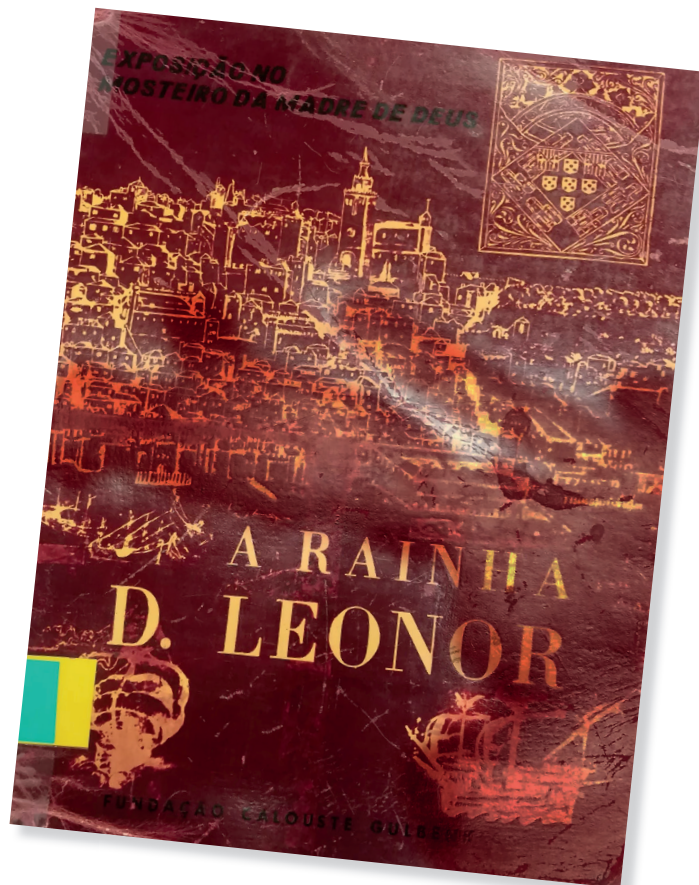
A nível de elementos simbólicos, podemos observar que não é um catálogo que necessite de maior aprofundamento neste aspeto porque, por exemplo, na capa apenas é feita uma composição gráfica de modo a criar uma capa diferente e moderna, em comparação às típicas capas de catálogos de tendência mais clássica e elegante.

É uma obra que se rege mais pela expressividade do que pela legibilidade e “leiturabilidade”, ou seja, tem um objetivo mais de visualização do que de leitura.

FIG. 2

Imagens do catálogo
de exposição *A Rainha
D. Leonor*

Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a folha de rosto, o texto corrido,
as tabelas das obras impressas
no catálogo e o catálogo
de reprodução de obras.



Rainha D. Leonor

CONTEXTO

A exposição *Rainha D. Leonor* foi uma iniciativa realizada pela FCG, no Mosteiro da Madre Deus, no ano de 1958.

Esta exposição foi concebida com o intuito comemorativo do 5.º centenário do nascimento da Rainha D. Leonor, que dedicou grande parte da sua vida a obras de caridade e à proteção de diversos tipos de arte. A exposição foi dividida em duas partes, sendo que a primeira era dedicada à benfeitoria artística feita pela Rainha, e a segunda parte dedicada às obras de teor misericordioso levadas a cabo por D. Leonor, mostrando assim as diversas obras concretizadas ao longo do seu reinado.

O catálogo desta exposição apresenta a história por trás do trabalho da Rainha falando sobre as obras expostas ao longo da exposição. Tal como a exposição também o catálogo foi dividido em diversas secções de forma a representar da melhor maneira possível o trabalho desenvolvido por esta figura importante da história de Portugal.

O design do catálogo foi desenvolvido por Bernardo Marques, que pretendeu transmitir valores que retratassem a época em questão e a própria Rainha, concebendo um catálogo clássico, elegante e feminino.

O processo de divulgação foi concretizado através da exposição e pela entidade promotora da mesma.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 150 mm de largura por 200 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e miolo com 171 páginas.

O miolo encontra-se estruturado da seguinte forma folha de rosto e anterrosto, ficha técnica da exposição, apresentação, diversas secções seguidas cada uma por uma lista de obras e por um catálogo de reprodução de obras, lista de expositores e ficha técnica do catálogo.

O tipo de impressão utilizada ao longo do catálogo foi o processo de rotogravura com impressão a uma cor, tendo a impressão sido realizada pelas Oficinas de Neogravura, Lda. Em termos de acabamentos, podemos observar que a capa do catálogo é uma capa mole e o miolo por sua vez foi cosido e por fim colado à lombada da capa.

O catálogo utiliza uma grelha editorial com uma mancha simétrica, com 15 mm de margem superior, 30 mm de margem inferior, 15 mm de margem interior e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto apenas numa coluna com 115 mm de largura. As imagens não obedecem a nenhuma grelha em específico variando a sua colocação na página consoante o seu formato.

Relativamente à tipografia podemos observar que a fonte escolhida para a composição do catálogo foi a fonte Bodoni, optando o designer por utilizar diversas variantes desta fonte de modo a criar diferenciação entre informações. O texto corrido utiliza um corpo de 11 pt e uma entrelinha de 13 pt. O título de cada secção é composto em itálico com

um corpo de 20 pt. Por sua vez, na lista de obras existem diversos tipos de informação com tipologias diferentes tais como o título de cada obra é apresentado em caixa-alta com um corpo de 11 pt e uma entrelinha de 13 pt; a localização da obra é composta em itálico e em caixa-alta e com um corpo e entrelinha de 9 pt; a restante informação sobre a obra é composto em regular com um corpo e entrelinha de 9 pt. As legendas de imagem apresentam um corpo de 8 pt, e por sua vez o título da imagem é composto em itálico e em caixa-alta. A lista de expositores é composta em caixa-alta com um corpo e entrelinha de 9 pt. Por último, a ficha técnica é apresentada em caixa-alta com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 16 pt.

Em termos de formatação de texto, o primeiro parágrafo do texto corrido inicia-se com uma capitular e com uma entrada de 35 mm, e usa um alinhamento justificado e hifenizado ao longo de toda a sua composição. Os títulos, por sua vez, encontram-se na página ímpar alinhados à margem exterior da mancha de texto e a 60 mm do limite inferior da página. As legendas de imagem encontram-se divididas, ou seja, o título da obra encontra-se alinhado à margem esquerda de cada página e o número do catálogo a que pertence encontra-se alinhado à margem direita de cada página.

O tipo de iconografia utilizada ao longo da obra é a fotografia. Ao analisar a obra percebemos que a relação entre tema e imagem é de fácil associação por parte do leitor, pois a fotografia é utilizada de um modo direto e objetivo sem outras intenções.

Em termos de utilização de cor, apenas a capa, as primeiras páginas e as capas de cada secção são compostas com cores como o bordô, o dourado, o rosa e o cinza. O restante catálogo utiliza a cor preta.

INTERPRETAÇÃO

Relativamente a simbolismos, a capa da obra apresenta uma representação de um desenho da vista da cidade de Lisboa, o que remete para as obras arquitetónicas que a Rainha D. Leonor mandou construir ao longo de toda a cidade. E ainda podemos tornar simbólica a utilização desta paleta de cores como forma de mostrar a feminidade, a riqueza e o poder da Rainha.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” com pela expressividade, uma vez que é uma obra que permite ao leitor ter uma não só boa experiência de leitura como também uma boa experiência visualmente, sendo uma obra apelativa ao olhar humano.

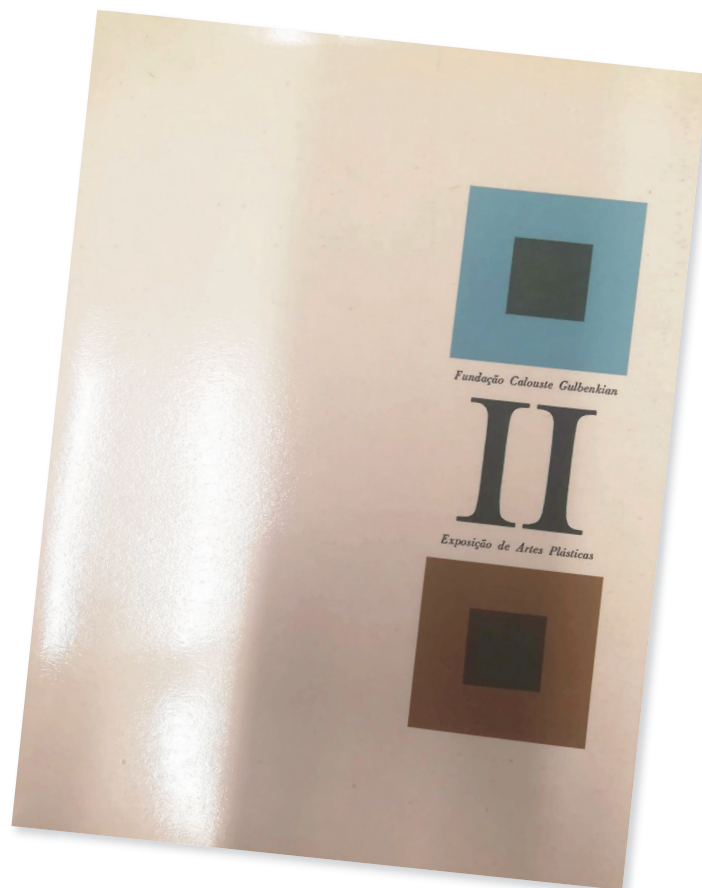
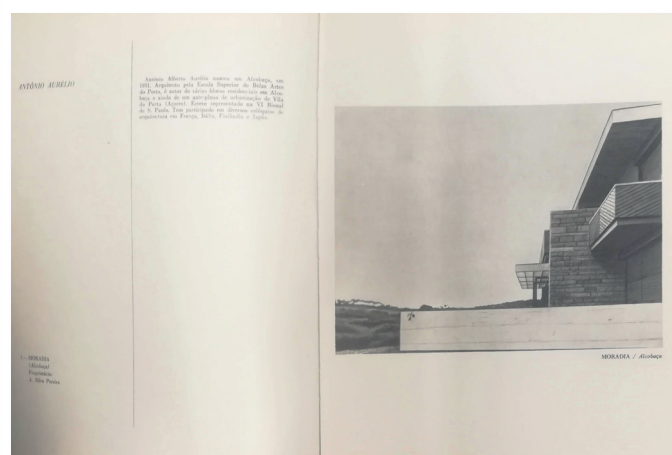
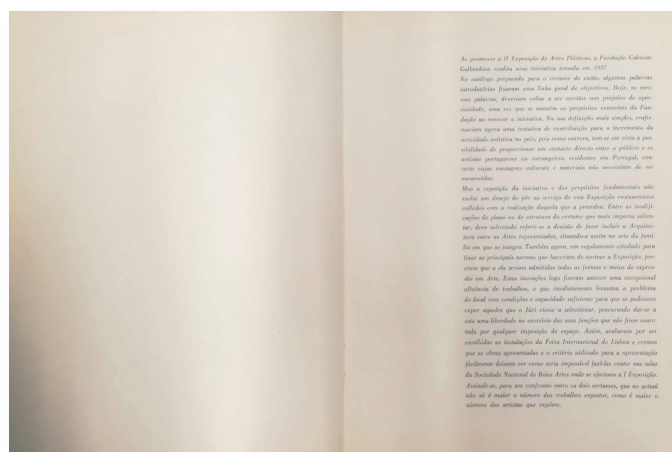


FIG. 3
Imagens do catálogo de exposição II exposição de Artes Plásticas
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, um separador e o catálogo de reprodução de obras.



DÉCADA DE 1960

II Exposição de Artes Plásticas

CONTEXTO

A *II Exposição de Artes Plásticas* foi uma iniciativa retomada em 1961 e teve lugar na Feira Internacional de Lisboa (FIL). Foi organizada pelo Serviço de Belas Artes e de Projetos e Obras da FCG, com a colaboração do pintor Fernando Azevedo.

A exposição teve como finalidade dar a conhecer diversos artistas portugueses e estrangeiros nas diversas áreas relacionadas com as artes plásticas, como a arquitetura, a pintura, a gravura, o desenho e a escultura, tendo cada área direito ao seu expositor.

A finalidade deste catálogo, tal como a exposição que representa, foi destacar as obras mais emblemáticas de cada artista, mas também dar a conhecer um pouco do mesmo. Trata-se de uma obra bastante simples, mas que destaca com qualidade e sobriedade os trabalhos expostos e os seus autores.

O design do catálogo foi desenvolvido por Sebastião Rodrigues.

A divulgação foi feita através da exposição, da instituição organizadora e de artistas com interesse nas diversas áreas exploradas.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 181 mm de largura por 245 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas, e 392 páginas de miolo.

O miolo por sua vez encontra-se organizado da seguinte forma, folha de rosto e anterrosto, introdução, ficha técnica da organização da exposição, lista dos expositores e dos artistas premiados, diversos separadores cada um correspondente a das áreas representadas na exposição, e dentro de cada separador são apresentados os artistas pertencentes a cada uma e os seus trabalhos, e por fim na última página são creditados os autores das fotografias, da impressão e do design do catálogo.

O tipo de impressão utilizada é a rotogravura, sendo apenas a capa impressa a cores e o restante miolo impresso a preto. A impressão e composição foi realizada pelas Oficinas da Neogravura Lda. A capa do catálogo é uma capa mole e plastificada. Já o miolo é cosido e depois colado à lombada.

Utiliza uma grelha editorial com uma mancha de texto simétrica, com uma margem superior de 26 mm, margem inferior de 25 mm, margem exterior de 18 mm e margem interior de 16 mm, o texto divide-se em duas colunas separadas por um filete, sendo que na coluna à esquerda encontra-se o nome do artista e na coluna à direita um texto sobre o mesmo. As imagens encontram-se centradas sendo que a margem superior e a margem inferior variam consoante o seu

formato, e apenas as margens exterior e interior mantêm sempre a distância de 10 mm do limite da folha.

Em relação à tipografia, a fonte utilizada é a Bodoni, sendo que o designer optou por usar diversas formas de hierarquizar os diversos tipos de informação, como através de diferentes tamanhos de corpo da fonte e variações da fonte como itálico, *bold*, versaletes ou capitulares. No texto de introdução, é utilizada a fonte em itálico com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 14 pt. Na lista de expositores e de artistas premiados é criada diferenciação entre o nome do artista, que se encontra em caixa-alta e com um corpo de 9 pt, e o cargo/função que desempenha com um corpo de 6 pt. Nos separadores, o nome da secção tem um corpo de 20 pt e encontra-se a 25 mm do limite superior e a 15 mm do limite exterior da página. Dentro de cada separador, são apresentados os diversos artistas com um pequeno texto sobre si seguidos das suas obras expostas. O nome encontra-se em itálico com um corpo de 12 pt e o texto sobre si tem um corpo e entrelinha de 8 pt. A nível da legenda de imagem, o nome da obra apresenta um corpo de 9 pt, entrelinha de 11 pt, e encontra-se em itálico e em caixa-alta; o local de origem da obra tem um corpo de 6pt composto em itálico; por último, o nome da entidade proprietária tem um corpo de 6 pt. A ficha técnica tem um corpo de 6 pt e uma entrelinha de 10 pt. Em termos de formatação de texto, tanto o texto de introdução como os textos sobre os autores são justificados e hifenizados, e a ficha técnica é centrada. As restantes informações encontram-se alinhadas à esquerda.

Visto tratar-se de uma obra sobre vários artistas em diversas áreas, é necessário que a iconografia e a relação entre tema e imagem sejam simples e objetivas, mantendo sempre os principais objetivos que a entidade promotora pretende mostrar ao público. Como tal, ao longo do catálogo percebemos rapidamente de que artista se trata e quais as suas obras, visto que a informação sobre o artista e algumas das suas obras encontram-se representadas seguidamente.

Em termos de utilização de cor, apenas a capa e a contracapa do catálogo são compostas por cor usando na composição gráfica azul, castanho e preto. O restante miolo utiliza apenas a cor preta, quer em texto quer em imagens.

INTERPRETAÇÃO

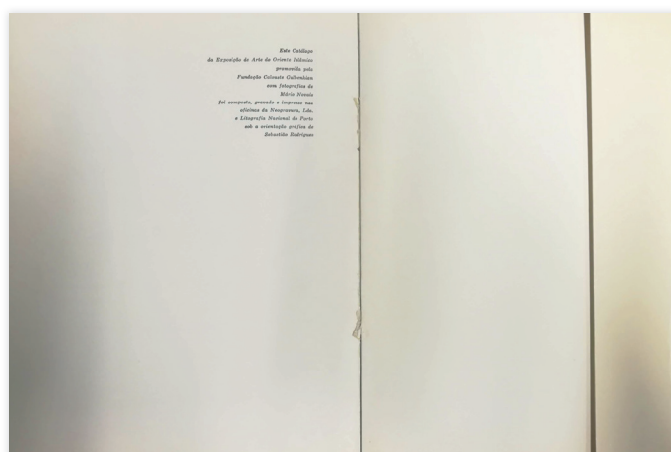
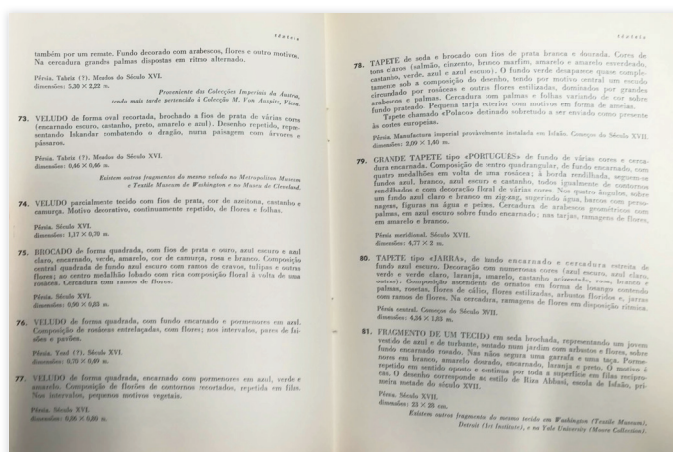
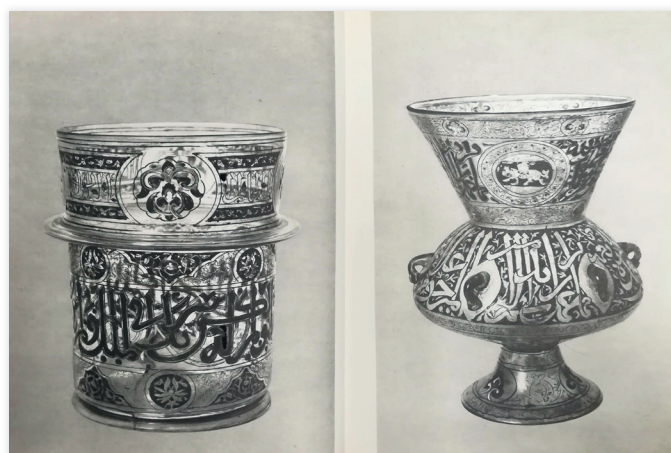
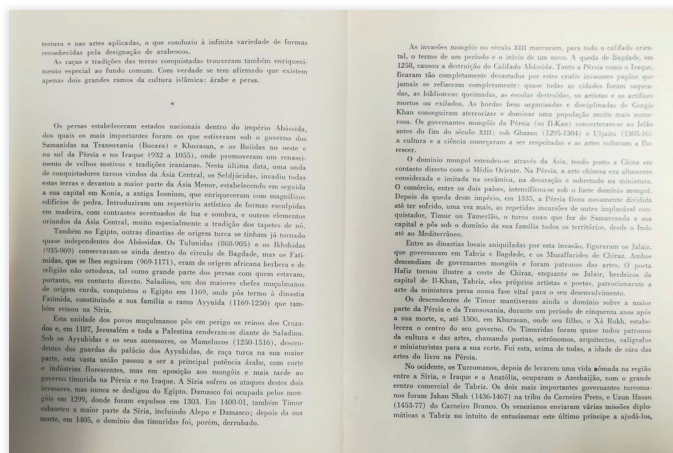
A nível de elementos simbólicos, podemos observar que na capa são representados dois elementos geométricos que podem ser vistos como conotações a obras de arte.

Trata-se de uma obra que se prende mais com a expressividade e do que com a legibilidade e leiturabilidade, ou seja, dá maior importância ao destaque das imagens das obras do que ao texto, sendo que o texto é de difícil leitura por causa do tamanho do corpo e da entrelinha que por serem reduzidos tornam o processo de leitura mais complicado.

FIG. 4

Imagens do catálogo de exposição A Arte do Oriente Islâmico

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras, as tabelas das obras e a ficha técnica do catálogo.



Arte do Oriente Islâmico

CONTEXTO

A exposição *Arte do Oriente Islâmico* foi uma iniciativa realizada pela FCG, que ocorreu no ano de 1963, no Museu Nacional de Arte Antiga.

Teve como finalidade apresentar ao público um dos núcleos de maior interesse do Fundador, enquanto colecionador, no qual reuniu várias peças valiosas provenientes do Oriente, de lugares como Síria, Pérsia e Turquia, datadas desde do século XII até ao século XIX, e que foram escolhidas para integrar esta exposição.

O catálogo desta exposição representa essas peças que estiveram expostas tendo estas sido divididas por núcleos de acordo com o tipo de material ou tipo de arte, como vidro, cerâmica, têxteis, arte do livro. Para a elaboração do catálogo foram escolhidos diversos especialistas na área da Arte do Oriente Islâmico, tornando-o numa obra de referência bibliográfica.

O design do catálogo foi realizado por Sebastião Rodrigues, que teve como objetivo transmitir através da obra valores que retratassem a exposição, como a elegância, o requinte e a sobriedade.

A divulgação foi feita através da própria exposição e da instituição organizadora.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 165 mm de largura por 225 mm de altura, sendo composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 224 páginas.

O miolo por sua vez encontra-se estruturado da seguinte forma folha de rosto e de anterrosto, apresentação do catálogo, mapa do Oriente Islâmico, introdução ao tema, catálogo de reprodução de obras dividido por núcleos, bibliografia e ficha técnica do catálogo.

O tipo de impressão utilizado no catálogo é a rotogravura, tendo sido impresso a quatro cores. A sua gravação, composição e impressão foi realizada pelas Oficinas de Neogravura e pela Litografia Nacional do Porto. Em termos de acabamentos feitos no catálogo, podemos observar que a capa é mole e encontra-se plastificada, e no miolo os cadernos são cosidos e por fim colados à lombada da capa.

O catálogo utiliza uma grelha editorial com uma mancha simétrica, em que a margem superior tem 20 mm, a margem inferior 25 mm, margem interior 22 mm e a margem exterior 25 mm. O texto é composto apenas numa coluna com 118 mm de largura. As imagens encontram-se centradas na página e são colocadas consoante o seu formato.

Em relação à tipografia a fonte usada ao longo do catálogo é Bodoni, sendo que o designer optou por usar diversas variações da mesma fonte, com o intuito de criar diferentes hierarquias de informação. Os títulos de cada núcleo apresentam-se num corpo de 12 pt e são compostos em caixa-alta e itálico. O texto principal é composto com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt. Nas legendas de imagem, são utilizadas diversas

variações para diferenciar as informações entre si, tais como, o local de origem da peça e o título da peça ambos são compostos em caixa-alta e itálico com um corpo e entrelinha de 10 pt, e a restante informação é composta com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt a regular. A bibliografia é composta com corpo e entrelinha de 10 pt, o nome do autor é composto em caixa-alta, o título de obra e o núcleo são compostos em itálico, e a restante informação a regular. Por último a ficha técnica é composta em itálico e tem um corpo de 6 pt e entrelinha 10 pt.

Ao longo do catálogo são utilizadas diversas formatações de texto consoante o tipo de informação. O texto principal, as legendas de imagem e a bibliografia encontram-se justificadas à coluna e hifenizadas, já os títulos de núcleo e ficha técnica encontram-se alinhados à direita, ambos no limite das margens superior e exterior.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia das diversas peças que foram expostas. A relação entre tema e imagem é direta e de fácil associação, sendo a imagem utilizada de modo objetivo.

Em termos de utilização de cor apenas a capa, contracapa e as páginas de início de núcleo contém cor, utilizando as cores reais das peças. O restante catálogo é composto apenas a preto.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos, a capa do livro é composta por ornamentos representativos da arte do oriente islâmico, ou seja, poderá ter um significado intrínseco, mas neste caso tem apenas a funcionalidade de decoração da capa.

Trata-se de uma obra que se prende mais pela expressividade do que com a legibilidade, ou seja, dá maior importância ao destaque das imagens das peças de arte do que ao texto, mas apesar disso o texto foi composto de uma forma bem estruturada sem quebras no ritmo de leitura.



FIG. 5
Imagens do catálogo
de exposição *Artes Plásticas
Francesas*

Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
o prefácio, o catálogo
de reprodução de obras e a ficha
técnica do catálogo.

Prefácio

Quando da realização, em Lisboa, da primeira Exposição da Coleção de Pinturas da Fundação Calouste Gulbenkian, em Fevereiro de 1961, manifestou a cidade do Porto, por intermédio do Director do Museu Nacional de Soares dos Reis, o desejo de que a mesma Exposição fosse apresentada naquela cidade.

Não foi possível à Fundação — por virtude das múltiplas actividades previstas já nos seus programas — corresponder a esse desejo, logo após o fecho do certame, em Janeiro de 1963. Não o esqueceu, porém, e vem hoje dar-lhe satisfação, apresentando, nesta cidade, em que decorre igualmente o Festival Gulbenkian de Música, um núcleo da sua Coleção de Arte.

A Exposição que hoje se inaugura difere algum tanto, todavia, daquela primeira realizada em Lisboa: muitas das peças que aí figuraram não estão agora patentes por não ser, dada a sua fragilidade e delicadeza, aconselhável a sua deslocação. Desejou, por outro lado, a Fundação apresentar algo de novo, mostrando algumas peças ainda desconhecidas entre nós e no estrangeiro. Constituiu-se assim um conjunto de Artes Plásticas Francesas dos sécs. XVIII e XIX abrangendo as secções de Pintura, Desenho, Gravura e Escultura.

Para a elaboração do catálogo muito contribuíram as informações amavelmente prestadas pelos especialistas consultores, Senhores Jean Porcher e Jean Adhémar, conservadores-chefes respectivamente das secções de Manuscritos e Estampas da Biblioteca Nacional de Paris, Pierre Pradel, conservador-chefe da Secção de Esculturas do Museu do Louvre, e Charles Sterling, conservador da Secção de Pintura do Museu do Louvre e professor de História de Arte na Universidade de Nova Iorque.

A Fundação Calouste Gulbenkian manifesta o seu reconhecimento ao Senhor Dr. João de Almeida, Director Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, pelas facilidades que se dignou conceder, e ao Senhor Dr. Manuel de Figueiredo, Director do Museu Nacional de Soares dos Reis, pela excelente colaboração e entusiasmo que tornaram possível a realização desta iniciativa, mesmo à custa do sacrifício das galerias de exposição permanente do seu Museu.



Este Catálogo
da Exposição de Artes Plásticas Francesas
promovida
pela Fundação Calouste Gulbenkian
com fotografias
de Mário Novais
e da National Gallery of Art, Washington
Foi composto, gravado e impresso
nas oficinas
da Neogravura Limitada
e Litografia Nacional do Porto
sob orientação gráfica
de Sebastião Rodrigues

Artes Plásticas Francesas

CONTEXTO

A exposição de *Artes Plásticas Francesas* foi concretizada no ano de 1964, pela FCG, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. Esta exposição tratou-se de uma recriação de uma outra realizada em Lisboa no ano de 1961.

Foi uma exposição que teve como finalidade apresentar ao público diversas peças de arte de origem francesa em áreas como a pintura, desenho, gravura e escultura, dos séculos XVIII e XIX.

O catálogo desta exposição teve como principal objetivo representar as diversas obras expostas ao longo da exposição, mas também mostrar uma breve análise sobre as mesmas. O design do catálogo foi mais uma vez feito por Sebastião Rodrigues, e podemos observar que o designer optou por um design clássico e elegante, transmitindo os valores da exposição e da FCG.

A divulgação foi feita através da própria exposição, da instituição organizadora e comunidade interessada nas diversas áreas representadas.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 165 mm de largura e 222 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 186 páginas.

O miolo é estruturado da seguinte forma: folha de rosto e anterrosto, prefácio, introdução ao tema, diversos capítulos divididos por secção seguidos cada um por um catálogo de reprodução de obras referentes à temática da secção, bibliografia e ficha técnica do catálogo.

O catálogo foi impresso a quatro cores, possivelmente através do processo de impressão de rotogravura, e a impressão foi realizada pela Oficina da Neogravura e pela Litografia Nacional do Porto. A nível de acabamentos podemos observar que os cadernos, em termos de papel foi utilizada uma gramagem mais fina, tendo sido cosidos e colados através das guardas à capa e à lombada. Para a capa foi utilizado um papel com uma gramagem superior, mas sendo à mesma uma capa mole, e por fim plastificada.

Em termos de grelha editorial, o catálogo apresenta uma mancha simétrica, com margem superior e margem inferior de 20 mm, margem interior 15 mm e margem exterior 25 mm. O texto é composto apenas numa coluna com 125 mm de largura.

As imagens que compõem o catálogo não abadessem a regras específicas sendo colocadas consoante o seu formato.

A nível de tipografia o tipo de letra utilizado ao longo do catálogo é Didot, sendo que o designer mais uma vez optou por utilizar as variações da fonte criando hierarquias entre a informação. Por conseguinte o prefácio e a introdução têm ambos um corpo e entrelinha de 12 pt. O título de cada separador é composto em caixa-alta e apresenta um corpo de 14 pt.

No catálogo de reprodução de obras existem diversos tipos de informação, tais como um texto de introdução sobre o artista da peça sendo composto em itálico e com corpo e entrelinha de 8 pt, seguido por tabelas que acompanham as obras sendo usadas diversas hierarquias como por exemplo o nome da obra tem corpo e entrelinha de 12 pt, e as restantes informações são compostas em itálico com corpo e entrelinha de 8 pt. Por último a ficha técnica tem um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 10 pt.

Ao longo do catálogo são usados diversos tipos de formatação de texto que varia consoante a dimensão dos mesmos. O prefácio e o texto de introdução têm uma entrada de 5 mm, ambos são justificados à coluna e hifenizados. Os títulos encontram-se centrados na página, seguidos de um filete que os separa do restante texto da página em que são inseridos. As cabeças correntes encontram-se alinhadas à margem exterior, sendo que em caso de página par alinham-se à esquerda e em páginas ímpares à direita. A ficha técnica do catálogo encontra-se centrada na página.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia. O facto de se tratar de uma obra em que são representados vários artistas da época, percebemos então que a relação entre tema e imagem é de fácil associação, pois o tema é facilmente entendido olhando para as peças representadas no catálogo.

Em termos de utilização de cor, a capa e contracapa utilizam os tons originais da obra que nelas é reproduzida, tons derivados da utilização de lápis (preto e cinza) e sanguínea (vermelho). Ao longo do miolo mais especificamente no catálogo de reprodução de obras deparamo-nos com algumas obras representadas com as suas cores originais, mas maioritariamente é utilizada a cor preta.

INTERPRETAÇÃO

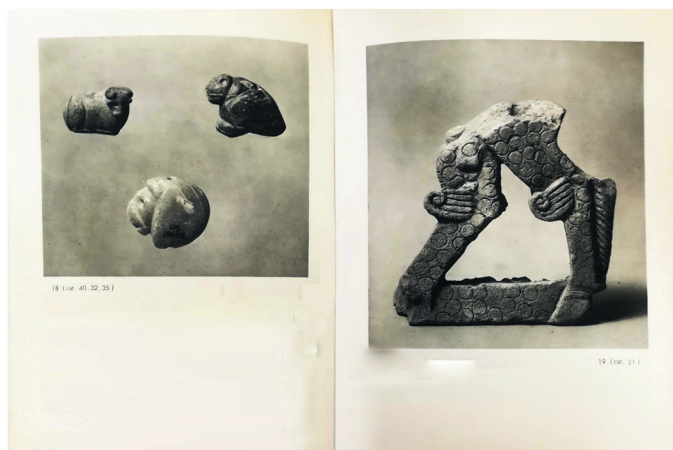
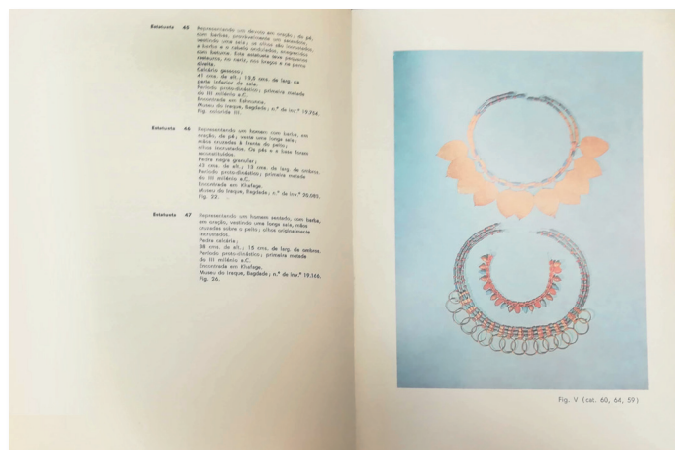
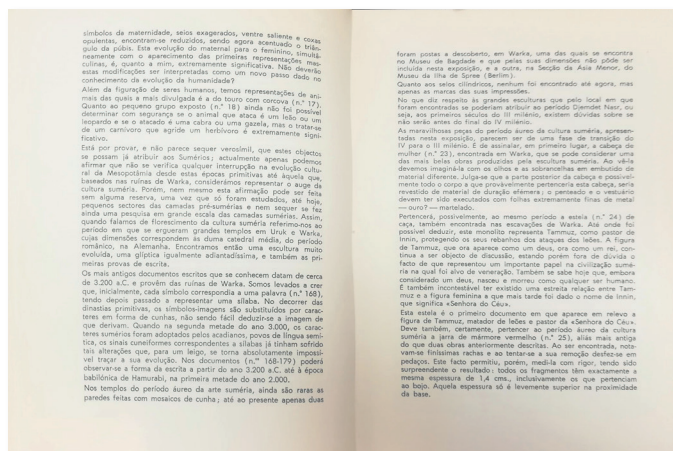
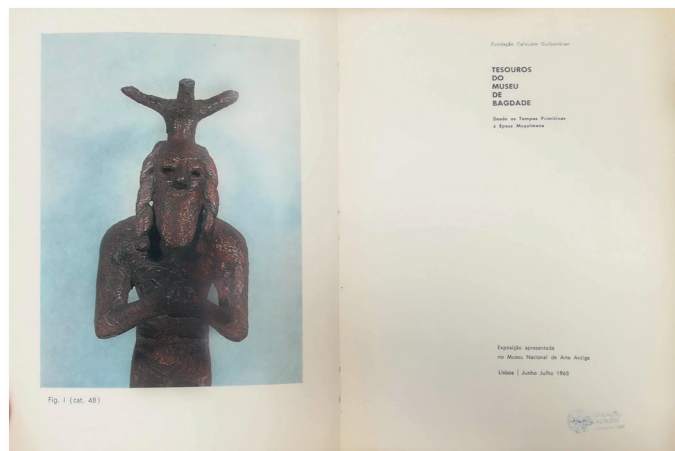
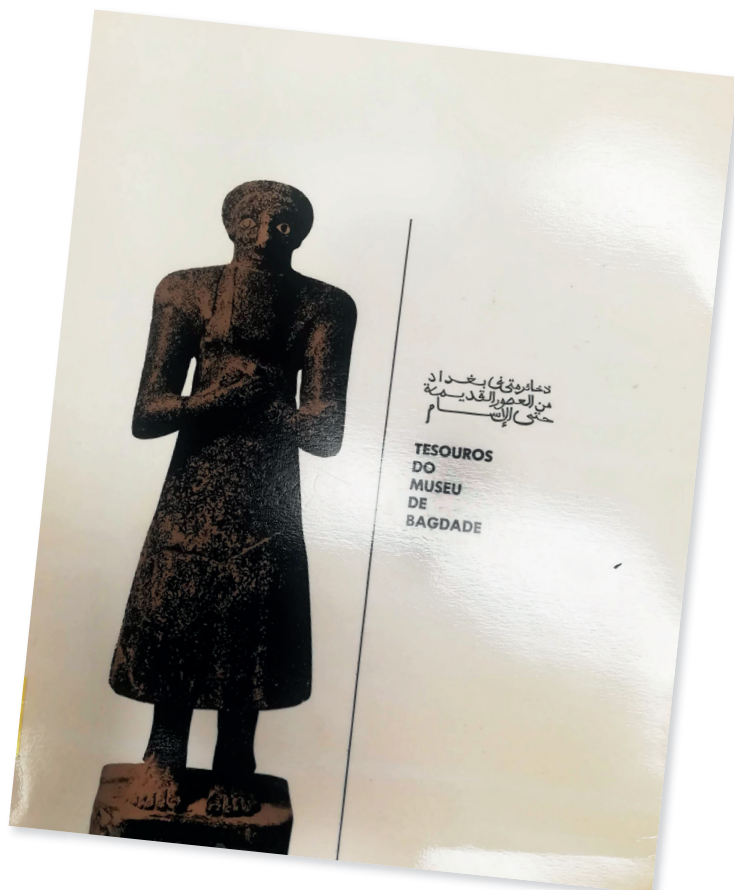
A obra não apresenta elementos simbólicos que necessitem de maior aprofundamento. Trata-se de uma obra que pretende representar uma informação sem segundas intenções, ou seja, apresenta sem motivos inerentes do que se trata.

É uma obra que se prende tanto pela legibilidade e "leiturabilidade" como pela expressividade, ou seja, o designer do catálogo deu bastante importância aos aspetos que permitem que o leitor tenha uma experiência de leitura positiva e de fácil compreensão, mas também tornou o catálogo visualmente atrativo.

FIG. 6

Imagens do catálogo de exposição *Tesouros do Museu de Bagdad*

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, as tabelas das obras e o catálogo de reprodução de obras.



Tesouros do Museu de Bagdad

CONTEXTO

A exposição *Tesouros do Museu de Bagdad* foi concretizada no ano de 1965, pela FCG, no MNAA. Teve como objetivo apresentar ao público diversas peças provenientes do Museu do Iraque, abrangendo diversos objetos dentro de um período de 5.000 anos, mostrando assim a evolução da arte iraquiana.

O catálogo desta exposição conta com uma representação das diversas peças que estiveram expostas e também um breve resumo da história de arte do Médio Oriente.

O design do catálogo foi concebido por Sebastião Rodrigues, que desenvolveu um design moderno e sóbrio, contrastando com a época e a temática da obra.

A divulgação da obra foi realizada através da exposição e da FCG.

DESCRIÇÃO

O catálogo, com 221 páginas, apresenta um formato de 165 mm de largura por 240 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo.

O miolo é estruturado do seguinte modo: folha de anterrosto e folha de rosto, apresentação, introdução, glossário, bibliografia sumária, tabua cronológica e catálogo de reprodução de obras.

O catálogo foi impresso pelas Oficinas de Neogravura, Lda., utilizando o processo de impressão offset com uso de 4 cores. O miolo é maioritariamente impresso a preto, tendo apenas 5 páginas impressas a cor. Em termos de acabamentos, ao analisarmos o miolo percebemos que foi cosido e colado à lombada da capa.

A grelha editorial utilizada no catálogo varia consoante a tipologia do texto. O texto de apresentação e introdução utilizam uma mancha simétrica com 25 mm de margem superior, 45 mm de margem inferior, 25 mm de margem interior e 30 mm de margem exterior, sendo o texto composto apenas numa coluna com 110 mm de largura, já o catálogo de reprodução de obras utiliza uma grelha editorial com uma mancha paralela com 25 mm de margem superior, 45 mm de margem inferior, 80 mm de margem esquerda e 25 mm de margem direita, o texto por sua vez é composto numa coluna com 60 mm de largura, por fim as imagens utilizam uma grelha com 25 mm de margem superior e 30 mm de mancha exterior, as restantes duas margens variam consoante o formato de cada imagem.

A tipografia utilizada ao longo do catálogo é sem serifa, tendo o designer optado por usar diversas variantes desse mesmo tipo de letra de modo a criar uma hierarquia entre as diferentes informações. Os textos de apresentação e de introdução são compostos com um corpo e uma entrelinha de 9 pt. Os títulos são apresentados a *bold* com um corpo de 11 pt. Tanto no glossário como no catálogo de reprodução de

obras, o nome da peça é apresentado em *bold* com um corpo de 7 pt, e o texto de descrição da peça é composto com um corpo e uma entrelinha de 7 pt. As legendas de imagem são compostas com um corpo e uma entrelinha de 9 pt.

Em termos de formatação de texto, os textos de apresentação, de introdução e de descrição do glossário apresentam-se com um alinhamento justificado e hifenizado, já o texto de descrição do catálogo de reprodução de obras apresenta-se com um alinhamento à esquerda, e por último às legendas de imagem apresentam-se alinhadas à margem exterior da página em que se inserem.

O tipo de iconografia utilizada ao longo da obra é a fotografia, sendo que a relação entre tema e imagem é de fácil compreensão e ligação, uma vez que esta relação é feita de um modo objetivo, sem outras finalidades ou entendimentos.

Em termos de cor, na capa podemos observar que é utilizada uma paleta de cores mais ligada à terra como o castanho e o preto, ao longo da obra são reproduzidas algumas imagens com as cores originais das peças sendo elas bastante variadas, e o restante catálogo utiliza apenas a cor preta.

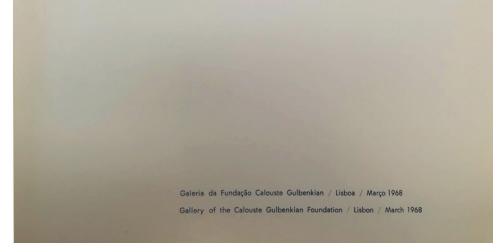
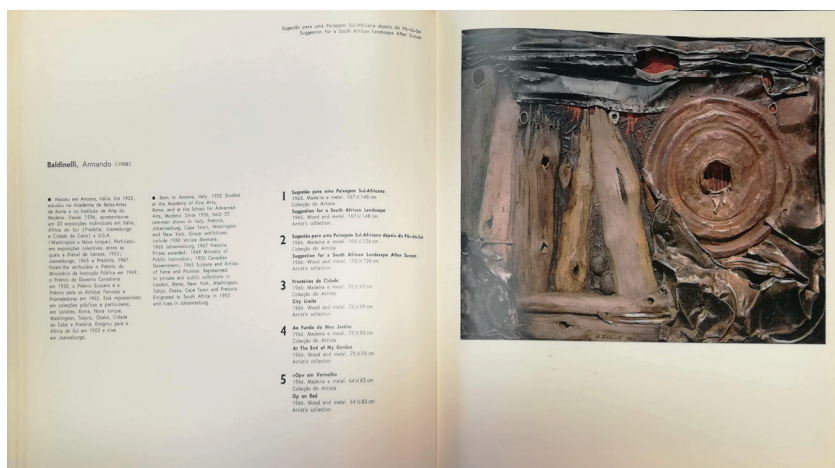
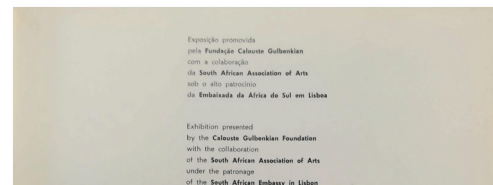
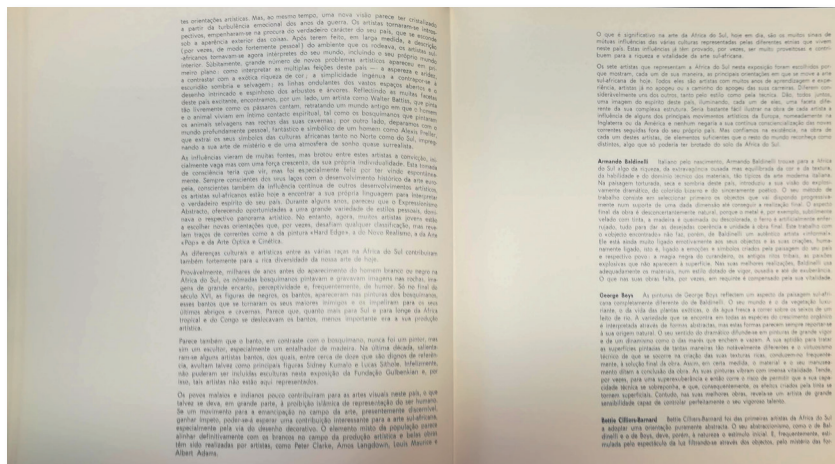
INTERPRETAÇÃO

Em termos de representações simbólicas e as suas significações podemos observar que não se trata de uma obra que necessite de grande aprofundamento nestes aspetos. Na capa podemos observar que é representada uma peça exposta na exposição remetendo para a temática, e na contracapa podemos observar uma composição gráfica de símbolos de escrita do Médio Oriente apenas com um fim meramente decorativo.

Relativamente aos aspetos de legibilidade e “leiturabilidade” e ao aspeto de expressividade, trata-se de uma obra de fácil leitura e compreensão, mantendo ao longo de toda a sua composição não só um ritmo de leitura coerente, mas também um ritmo visual apelativo.



FIG. 7
Imagens do catálogo
de exposição **Pintores
Sul-Africanos**
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
o texto corrido, as tabelas das
obras, o catálogo de reprodução
de obras e a ficha técnica.



Pintores sul-Africanos dos nossos dias

CONTEXTO

A exposição *Pintores Sul-Africanos dos nossos dias* foi organizada pela FCG, em colaboração com a organização *South African Association of Arts* e com a embaixada Sul Africana de Lisboa, no ano 1968.

A exposição teve como finalidade dar a conhecer as diversas influências que os movimentos artísticos europeus tiveram na cultura artística sul-africana. Ao longo da exposição foram apresentados 7 artistas escolhidos devido à sua técnica e estilo de trabalho.

O catálogo desta exposição teve como objetivo apresentar de um modo mais aprofundado os artistas expostos, resumindo a sua vida artística e representando algumas das suas obras de arte mais icónicas.

O design do catálogo foi realizado por Sebastião Rodrigues, que desenvolveu uma obra moderna e contemporânea, retratando a essência da temática abordada na exposição e no catálogo.

A divulgação do catálogo foi concretizada pelas entidades envolvidas na realização da exposição e através da própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato com 240 mm de largura por 240 mm de altura, sendo composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 32 páginas.

O miolo por sua vez estrutura-se da seguinte forma folha de rosto e folha de anterrosto, introdução em português e em inglês, catálogo de reprodução de obras e ficha técnica do catálogo.

O catálogo foi impresso através do processo de impressão offset a quatro cores, pelas Oficinas de Neogravura, Lda. A nível de acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole e o miolo por sua vez foi apenas colado à lombada da capa.

Utiliza uma grelha editorial que varia consoante a tipologia de texto, ou seja, no caso da introdução utiliza uma mancha simétrica com 15 mm de margem superior, 15 mm de margem inferior, 85 mm de margem interior e 15 mm de margem exterior, o texto é composto apenas numa coluna com 140 mm; outro caso é o catálogo de reprodução de obras em que a mancha de texto compreende as seguintes medidas 15 mm de margem superior, 35 mm de margem inferior, 15 mm de margem interior e 15 mm de margem exterior, sendo o texto composto em 3 colunas que não obedecem a nenhuma grelha em específico uma vez que a sua largura depende do tamanho do texto que as compõem; por fim, as imagens utilizam uma grelha com 15 mm de margem superior, 15 mm margem interior, e 15 mm de margem exterior, a margem inferior varia consoante a dimensão vertical da imagem.

Relativamente à tipografia usada ao longo da obra, podemos observar que se trata de uma fonte sem serifas, optando o designer por utilizar várias variantes da fonte de modo a criar hierarquias entre informações.

O texto de introdução é composto com um corpo e uma entrelinha de 10 pt, ao longo do texto são apresentados os nomes dos artistas em *bold*. Os títulos de cada secção do catálogo são compostos com um corpo de 11 pt e a *bold*. As diversas tipologias de informação presentes no catálogo de reprodução de obras apresentam todas um corpo e uma entrelinha de 7 pt. Por fim, a ficha técnica é composta com um corpo e entrelinha de 7 pt.

Em termos de formatação de texto o tipo de alinhamento varia consoante o tipo de texto, o texto de introdução utiliza um alinhamento justificado e hifenizado; o texto biográfico de cada artista presente no catálogo de reprodução de obras utiliza um alinhamento à esquerda; as legendas de imagem utilizam um alinhamento à direita; e por fim, a ficha técnica utiliza um alinhamento centrado.

O tipo de iconografia utilizada ao longo da obra é a fotografia, a sua relação com a temática é de fácil percepção e associação, pois a imagem é utilizada de um modo objetivo e direto sem outras finalidades.

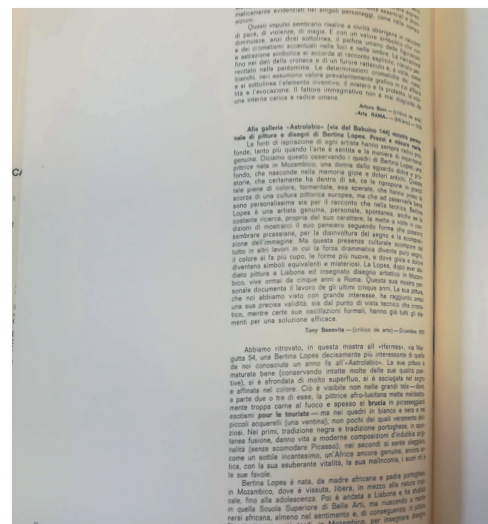
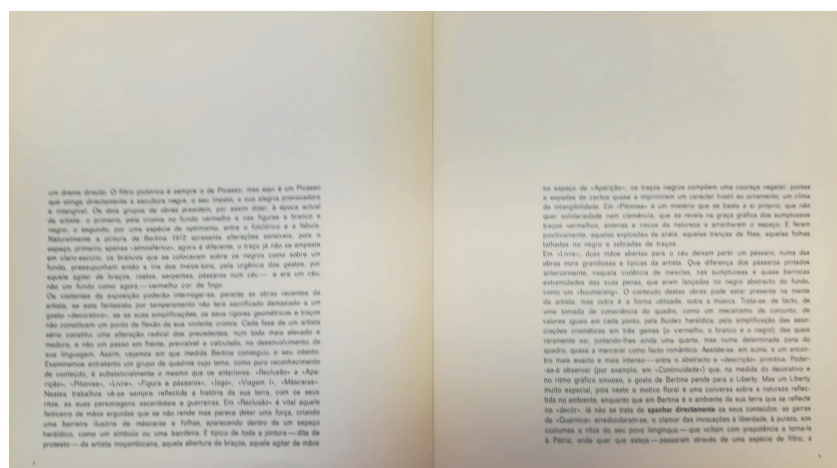
Em termos de utilização de cor trata-se de uma obra que utiliza bastante cor devido ao facto de o tema que retrata ser originário de uma cultura que valoriza a utilização da cor, sendo utilizadas cores alegres e chamativas como o vermelho, amarelo, verde, entre outras.

INTERPRETAÇÃO

Do ponto de vista simbólico, trata-se de uma obra em que podemos observar alguns simbolismos referentes à temática apresentada. Na capa encontra-se reproduzida a figura humana criada Cecil Skotnes na sua obra intitulada “*Figura*”, optando o designer por reproduzir diversas vezes essa mesma figura de modo a representar o espírito de comunidade das culturas Sul-Africanas.

Em termos dos aspetos de legibilidade e “leiturabilidade” e do aspeto de expressividade é uma obra que se prende mais pela expressividade porque a sua principal finalidade é chamar à atenção visualmente, através da representação das obras e da utilização de bastante cor, do que propriamente ter o objetivo de ser lida uma vez que aposta numa composição de texto em que o corpo da fonte utilizado apresenta dimensões reduzidas dificultando a leitura do mesmo.

FIG. 8
Imagens do catálogo
de exposição Bertina Lopes
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
o texto corrido, o catálogo
de reprodução de obras
e os comentários de críticos
de arte.



DÉCADA DE 1970

Bertina Lopes

CONTEXTO

A exposição *Bertina Lopes* foi realizada no ano de 1972, pela FCG no espaço de exposições temporárias do Museu.

Esta exposição pretendeu apresentar e mostrar ao público diversas obras da artista contemporânea Bertina Lopes, que é identificada por uma técnica e por um estilo de pintura ilustrativo e moderno, revelando ainda sentimentos de alegria e vivacidade.

O catálogo da exposição teve como objetivo apresentar resumidamente a vida da artista e dar a conhecer as suas obras. Trata-se de um catálogo simples e sóbrio, sem grandes modernismos.

Não é feita referência ao designer do catálogo.

A divulgação do catálogo terá sido feita através da exposição e pela FCG.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 225 mm de largura por 240 mm de altura, sendo composto por capa, contracapa, badanas e 48 páginas de miolo.

O miolo encontra-se composto da forma seguinte: folha de rosto, apresentação, biografia da artista, catálogo de reprodução de obras, lista de obras, comentários de críticos de arte e ficha técnica.

Relativamente à impressão, esta foi feita pela Gráfica Monumental através do processo de impressão offset a quatro cores. Em termos de acabamentos trata-se de uma obra de capa mole, e por sua vez o miolo foi apenas colado à lombada da capa.

Em termos de grelha editorial durante a análise constatou-se que esta varia consoante o tipo de texto presente na página. Assim, o texto de apresentação utiliza uma mancha simétrica com 100 mm de margem superior, 20 mm de margem inferior, 60 mm de margem interior, e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 145 mm de largura; o texto biográfico da artista apresenta uma mancha simétrica com 35 mm de margem superior, 20 mm de margem inferior, 77 mm de margem interior, e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 128 mm de largura; a listagem de obras apresenta uma mancha com 85 mm de margem superior, 20 mm de margem inferior, 40 mm de margem interior, e 20 mm de margem exterior, sendo composta em duas colunas com 71 mm de largura e uma goteira de 23 mm; por fim, os comentários de críticos de arte apenas obedecem a uma grelha que mantém a margem superior e a margem inferior ambas de 5 mm, sendo as restantes margens variam consoante a posição em que o texto foi colocado na página, o texto é composto numa coluna de 95 mm.

Em relação à tipografia é utilizada uma fonte sem serifas em que o designer optou por utilizar diversas variantes dessa mesma fonte para

criar diferenças visuais nas diversas informações presentes na obra. Os textos de apresentação e biográfico são compostos com um corpo e entrelinha de 11 pt. Os títulos de cada secção são compostos em bold e em caixa-alta com um corpo de 12 pt. O texto presente no catálogo de reprodução de obras é composto com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 6 pt, neste texto o nome da obra é diferenciado através da utilização da variante de caixa-alta da fonte. Os comentários são compostos com um corpo e entrelinha de 7 pt, e o nome do crítico é composto em *bold* e caixa-alta. Por fim a ficha técnica é composta com um corpo de 6 pt e uma entrelinha de 10 pt.

A formatação de texto utilizada ao longo catálogo é o alinhamento justificado e hifenizado, sendo que apenas os comentários utilizam uma entrada de parágrafo de 5 mm.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia, e a relação entre esta e o tema é abordada de uma forma direta e objetiva, sem outras intenções e objetivos.

Em termos de utilização de cor podemos observar que é bastante utilizado ao longo a cor preta juntamente com a cor vermelha, uma vez que a própria artista utiliza nas suas obras estas duas cores.

INTERPRETAÇÃO

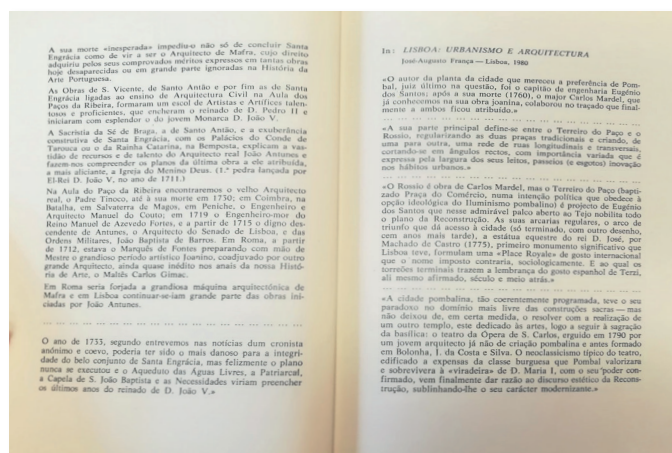
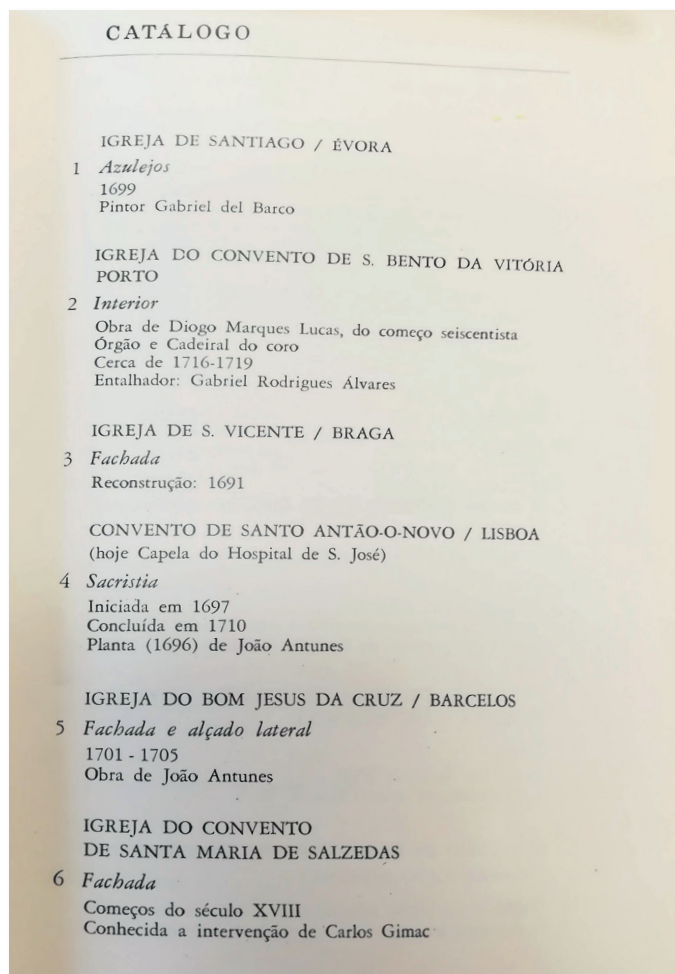
Em termos simbólicos não é um catálogo que necessite de um especial aprofundamento nesta questão. Na capa é apresentada uma obra da artista, revelando a sua técnica e estilo artístico.

Trata-se de uma obra caracterizada tanto pela sua legibilidade e “leiturabilidade” como pela sua expressividade, criado um meio termo entre estes aspetos de modo a criar de forma coerente uma boa comunicação visual para o leitor.



FIG. 9
Imagens do catálogo de exposição *Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII*

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e as tabelas das obras.



Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII

CONTEXTO

A exposição *Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII* foi realizada pela FCG, no ano de 1973.

Tratou-se de uma exposição itinerante, que resultou de outras duas exposições apresentadas anteriormente pela FCG, tendo a primeira sido realizada no Brasil, em 1968, intitulada de *Aspetos da Arquitetura Barroca Luso-Brasileira* que se focou principalmente em obras portuguesas e brasileiras do final do século XVI e do neoclassicismo, já a segunda realizou-se em Braga, em 1973, a propósito do *Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares* onde se focou principalmente na Arte da Talha em Portugal. Como já foi referido a exposição *Aspetos de Arte em Portugal no século XVIII* partiu destas duas exposições realizadas anteriormente, sendo que esta focou-se especialmente na apresentação ao público de obras de arte de diversas correntes artísticas que passaram em Portugal durante o século XVIII.

O catálogo desta exposição foi editado com o objetivo de ser uma obra de documentação fotográfica e uma obra de referência bibliográfica, ou seja, para além de conter fotografias das obras que estiveram presentes na exposição conta ainda com excertos escritos por especialistas com o intuito de destacar aspetos importantes relativamente à temática abordada. Trata-se de um catálogo com um aspeto clássico e elegante retratando assim a época em análise. Não é feita referência no catálogo sobre o autor do design do mesmo.

A divulgação desta obra terá sido promovida através da exposição e pela FCG.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 150 mm de largura por 220 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e 62 páginas de miolo. Por sua vez o miolo encontra-se estruturado da seguinte forma folha de rosto e anterrosto, apresentação, introdução, catálogo de reprodução de obras (lista de obras e imagens), e por fim ficha técnica do catálogo.

A composição e impressão do catálogo foram realizadas pela Tipografia Minerva do Comércio, através da utilização do processo de impressão offset apenas a uma cor. Relativamente ao tipo de acabamento trata-se de capa dura em que o miolo foi cosido e colado à capa através da utilização de guardas que por sua vez são coladas à capa e contracapa.

Em termos de design, utiliza uma grelha editorial com uma mancha simétrica com 30 mm de margem superior, 30 mm de margem inferior, 20 mm de margem interior e 20 mm de margem exterior, o texto é composto numa coluna com 110 mm de largura. A colocação das imagens não obedece a nenhuma regra específica, pois, a sua colocação na página é feita conforme as dimensões da imagem.

Relativamente à tipografia, podemos observar que ao longo de todo o catálogo é utilizado apenas o tipo de letra Garamond, tendo o designer optado por criar diferenças entre informações através da utilização de variantes deste tipo de letra. O texto corrido é composto com um corpo e entrelinha de 10 pt. Já no catálogo de reprodução de obras podemos observar diversos exemplos da diferenciação que é feita entre informações, por exemplo, o título é apresentado em caixa-alta e a *bold* com um corpo de 12 pt; o nome da obra é apresentado em caixa-alta com um corpo de 10 pt; o tipo de obra que é, é apresentado em itálico com um corpo de 10 pt; por fim, a restante informação é apenas composta com um corpo e entrelinha de 9 pt. Para concluir, a ficha técnica do catálogo é composta com um corpo de 6 pt e uma entrelinha de 8 pt.

Em termos de formatação de texto é utilizado o alinhamento justificado e hifenizado ao longo de todo o catálogo, mas apenas o texto corrido apresenta uma entrada de parágrafo de 5 mm.

O tipo de iconografia que compõem o catálogo é a fotografia. Visto ser uma obra em que o principal é a fotografia, é observável que a sua relação com a temática é explícita e direta, sem outras finalidades.

A nível de utilização de cor, é um catálogo que utiliza somente a cor preta.

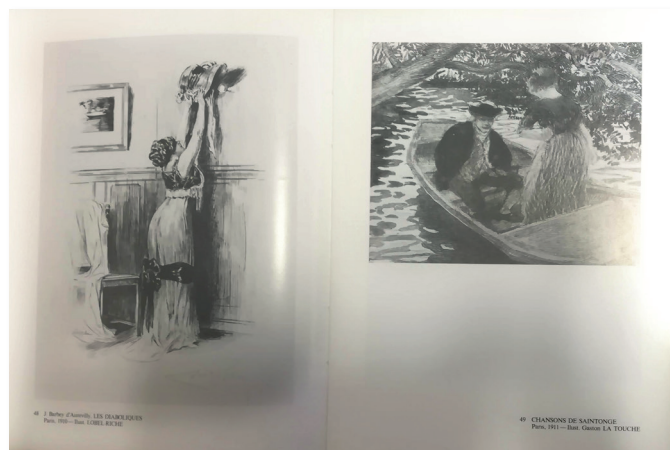
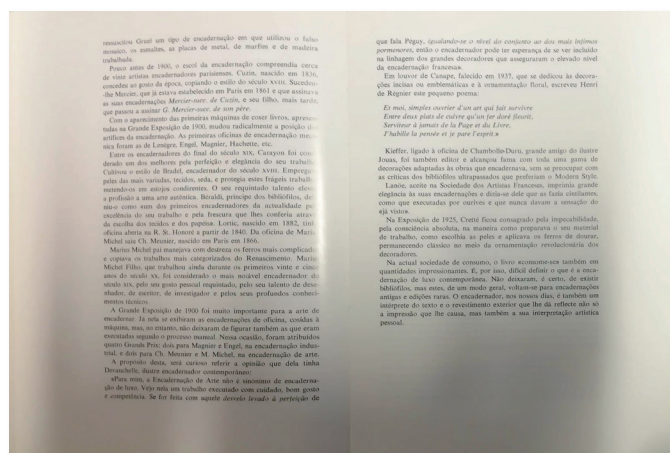
INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos, não se trata de um catálogo que necessite de maior aprofundamento nesta questão, uma vez que na capa podemos observar uma obra que esteve exposta na exposição servindo como exemplo para mostrar o tipo de arte abordada ao longo da temática.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela expressividade como pela legibilidade e “leiturabilidade”, pois o seu objetivo é que o leitor obtenha uma leitura coerente e cuidada, mas que também tenha uma boa experiência a nível de aspeto visual, que é transmitido através da qualidade das imagens e do próprio design.

Imagens do catálogo
de exposição *Arte do livro
Francês dos séculos XIX e XX*

A photograph of a book cover, likely a vintage or antique volume. The cover is primarily black with a prominent red border. In the center, there is a large, vertical red shield-like shape. Above and below this central shape are ornate, symmetrical scrollwork designs in red and black. The book shows signs of wear, including scratches and a small piece of tape on the left edge.



Arte do Livro Francês dos séculos XIX e XX

CONTEXTO

A exposição *Arte do livro Francês dos séculos XIX e XX* foi uma exposição realizada pelo Museu Calouste Gulbenkian no ano de 1976.

Foi uma exposição que teve como finalidade apresentar ao público um dos setores mais representativos da Coleção C. Gulbenkian, a Biblioteca de Arte do Fundador.

Foram expostos diversos manuscritos raros orientais e europeus, e numerosos exemplares impressos, maioritariamente franceses referentes a época do Renascimento ao século XX.

O catálogo *Arte do livro Francês dos séculos XIX e XX* teve como objetivo representar a exposição que acompanha. Visto ter-se tratado de uma exposição requintada e elegante abordando os aspetos mais bonitos na história da arte de fazer livros, o próprio catálogo transmite esses mesmos aspetos, tratando-se de uma obra com aspeto clássico. No catálogo constam referências e análises bibliográficas importantes relativamente ao período exposto, tornando assim o catálogo algo mais que apenas uma reprodução de obras expostas.

O designer do catálogo foi mais uma vez Sebastião Rodrigues, que optou por um design clássico, mas ao mesmo tempo que transmitisse os valores da exposição e da própria FCG.

Relativamente à difusão mais uma vez foi um catálogo difundido pela FCG, provavelmente sendo posto à venda, no geral trata-se de um catálogo para um público mais culto e letrado a nível das técnicas de arte do livro.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 170 mm de largura e 242 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e miolo com 106 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, apresentação, introdução ao tema, lista de ilustradores, de gravadores e de encadernadores dos séculos em análise, catálogo de reprodução de obras, índices de reproduções, e ficha técnica do catálogo.

O catálogo foi impresso pelas Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco, utilizando uma impressão a quatro cores, possivelmente através do processo de rotogravura. O miolo é maioritariamente impresso a uma cor (preto), mas existe um caderno de 8 páginas impresso a cores, em que o verso das páginas que estão a cores não tem nenhuma impressão de maior dimensão e que crie conflito com a impressão da frente. A nível de acabamentos os cadernos que compõem o catálogo foram cosidos e colados à lombada.

Em termos de grelha editorial utilizada constatamos que apresenta uma mancha de texto simétrica, em que a margem superior tem 22 mm, a margem inferior tem 32 mm, a margem interior tem 13 mm e a margem exterior tem 45 mm.

O texto é composto apenas por uma coluna com 112 mm de largura. As imagens não utilizam nenhuma grelha apenas são colocadas centradas à página e consoante o formato.

Em termos de tipografia é utilizado o tipo de letra Times, sendo que o designer optou apenas por usar esta fonte e utilizar diversas variações da mesma para criar diferenças entre as informações. O texto de apresentação e de introdução têm um corpo de 10 pt e entrelinha de 12 pt, e os seus títulos são compostos em caixa-alta. As listas de ilustradores, de gravadores e de encadernadores apresentam um corpo mais reduzido de 9 pt e entrelinha de 11 pt, existe ainda diferença entre informações sendo que o apelido do artista é composto em caixa-alta e o nome da obra em itálico. As legendas de imagem são compostas com corpo e entrelinha de 10 pt.

São usados diversos tipos de formatação de texto que varia consoante a dimensão dos mesmos. O texto de apresentação, o texto de introdução e as listas de ilustradores, de gravadores e de encadernadores são justificados e hifenizados. As legendas de imagem são alinhadas à esquerda e encontra-se colocadas junto à margem exterior por baixo da imagem, no caso de imagens a cores encontram-se no verso da página.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia. Tratando-se de uma obra que representa diversos pormenores de técnicas é necessário que a fotografia apresente o máximo de qualidade possível.

Em termos de utilização da cor, é um catálogo que maioritariamente utiliza a cor preta, mas na capa e no catálogo de reprodução de obras utiliza também diversas cores originais das outras que são retratadas nessas páginas.

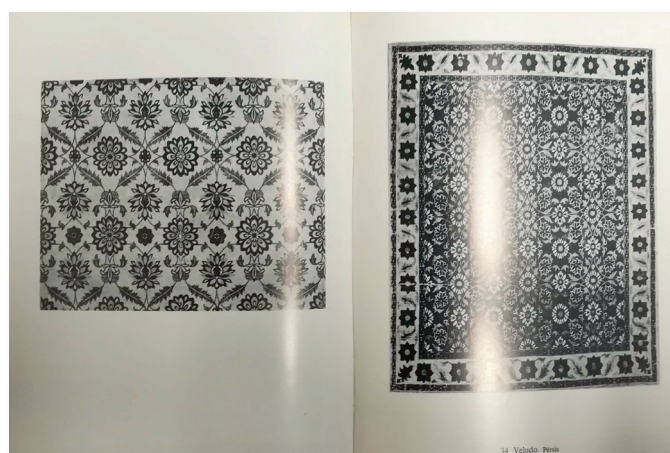
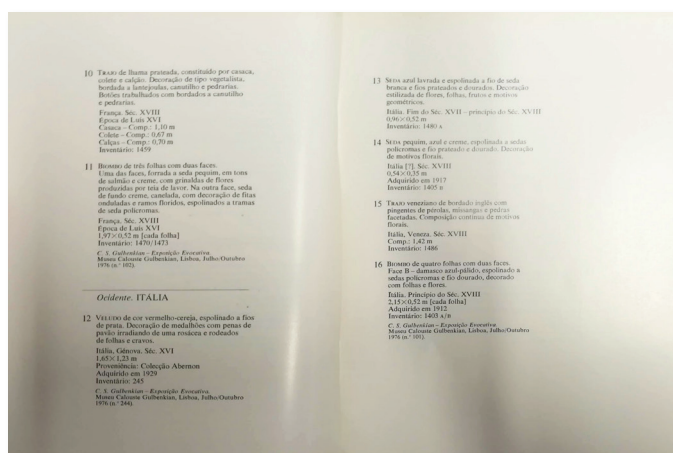
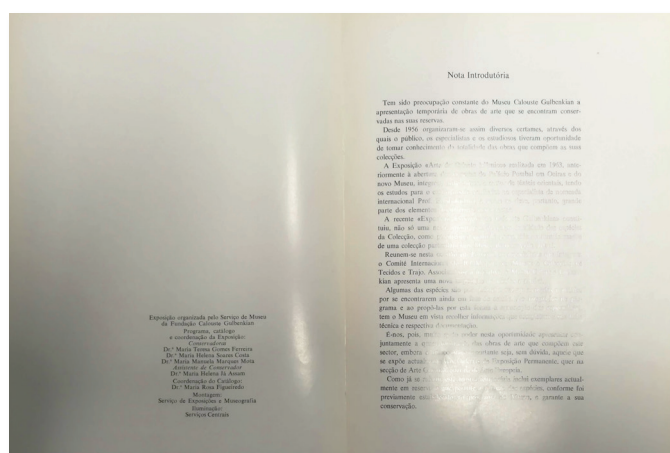
INTERPRETAÇÃO

Em termos de elementos simbólicos, podemos observar na capa a utilização de ornamentos decorativos, sendo elementos bastante utilizados nos livros de teor mais clássico e antigo.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e "leiturabilidade" como pela expressividade, cria um meio-termo entre estes aspetos, ou seja, é um livro de fácil leitura com uma comunicação direta e clara.



FIG. 11
Imagens do catálogo de exposição
Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a nota introdutória, o catálogo de reprodução de obras e as tabelas das obras.



Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian

CONTEXTO

A exposição *Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian* foi realizada pelo Museu Calouste Gulbenkian, em 1978.

Esta exposição partiu de uma iniciativa por parte do Museu em expor em apresentações temporárias diversas peças de arte que se encontravam em conservação nas suas reservas.

Derivada à exposição *Arte do Oriente Islâmico* realizada em 1963, na qual existiu um núcleo sobre têxteis orientais, o Museu decidiu realizar uma exposição mais aprofundada sobre esse mesmo núcleo, apresentando pela primeira vez ao público diversos tecidos e rendas provenientes do oriente.

Por sua vez, o catálogo teve como objetivo representar de uma forma mais aprofundada as informações dos tecidos expostos.

Trata-se de um catálogo com um estilo mais clássico, mas ao mesmo tempo elegante e requintado. O design foi da autoria de Sebastião Rodrigues.

A sua divulgação foi feita através da própria exposição e da entidade emissora.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 180 mm de largura e 240 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e miolo com 83 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, nota introdutória, lista de tabelas, catálogo de reprodução de obras, índices de reproduções, e ficha técnica do catálogo.

O catálogo foi impresso pelas Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco, com uma tiragem de 3000 exemplares, impresso em offset. Foi maioritariamente impresso apenas a uma cor, mas existe um caderno de 16 páginas no catálogo de reprodução de obras impresso a quatro cores. A nível de acabamentos os cadernos que compõem o catálogo foram cosidos e colados à lombada.

Em termos de grelha editorial utilizada constatamos que apresenta uma mancha de texto simétrica, em que a margem superior tem 36 mm, a margem inferior tem 36 mm, a margem interior tem 17 mm e a margem exterior tem 52 mm.

O texto é composto apenas por uma coluna com 106 mm de largura.

Relativamente à iconografia não é utilizada nenhuma grelha apenas são colocadas centradas à página e consoante o formato.

Em termos de tipografia é utilizado o tipo de letra Garamond, sendo que o designer optou apenas por usar esta fonte e utilizar diversas variações da mesma para criar diferenças entre as informações. O texto corrido é composto com corpo de 10 pt e entrelinha de 12 pt. Por sua vez os títulos são compostos com um corpo de 12 pt e uma distância para o texto corrido de 10 mm. Nas listas de tabelas são utilizadas diversas

variações da fonte para diferenciar informações tais como a primeira letra do nome do objeto é composta em caixa-alta enquanto as restantes letras são compostas em versaletes; outro exemplo é o nome do local que é composto com um corpo de 12 pt, seguido pela localização da rosa-dos-ventos que é composta em itálico e por último o país de origem é composto em caixa-alta. As legendas de imagens são colocadas a 20 mm do limite inferior da página, para diferenciar o nome do objeto e o nome do local de onde origina a peça são usados dois tamanhos de corpo, o primeiro é composto a 12 pt e o segundo a 10 pt. Os índices são compostos em caixa-alta com corpo de 8 pt. Por último, a ficha técnica encontra-se a junto à margem inferior da mancha da página e é composta com um corpo e entrelinha de 8 pt.

São usados diversos tipos de formatação de texto que varia consoante a dimensão dos mesmos. O texto corrido é justificado, hifenizado e tem uma entrada de texto de 4 mm. A lista de tabelas e o índice de obras são ambos alinhados à esquerda. Os títulos, as legendas de imagem e a ficha técnica encontram-se alinhadas ao centro.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia e a relação entre tema e imagem é de fácil entendimento e de fácil associação, pois o tema é facilmente identificado.

Em termos de utilização da cor, é um catálogo que maioritariamente utiliza a cor preta, sendo a cor apenas utilizada na capa e no catálogo de reprodução de obras utilizando as cores originais das peças.

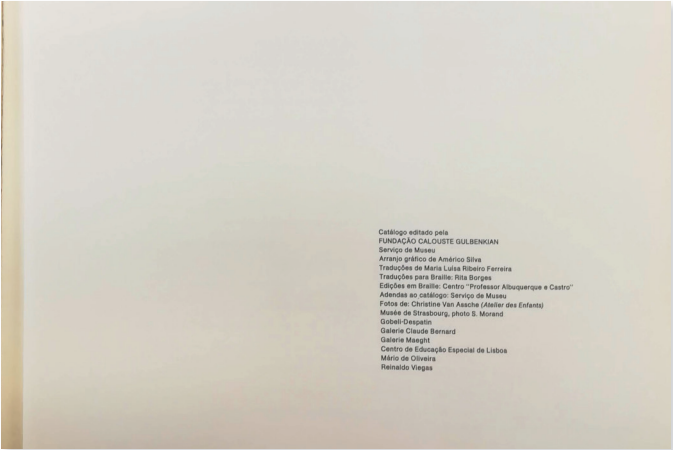
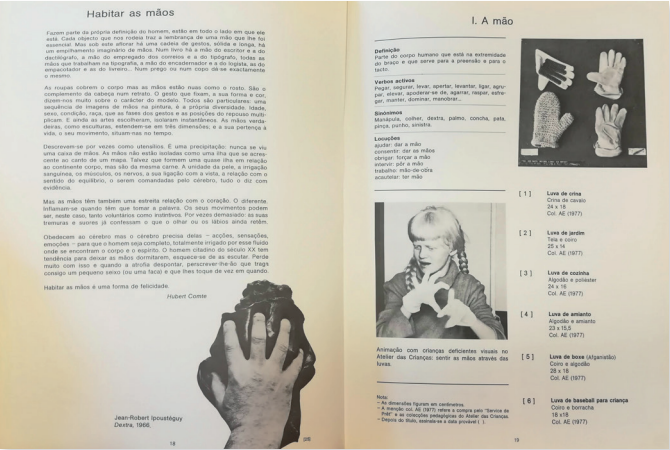
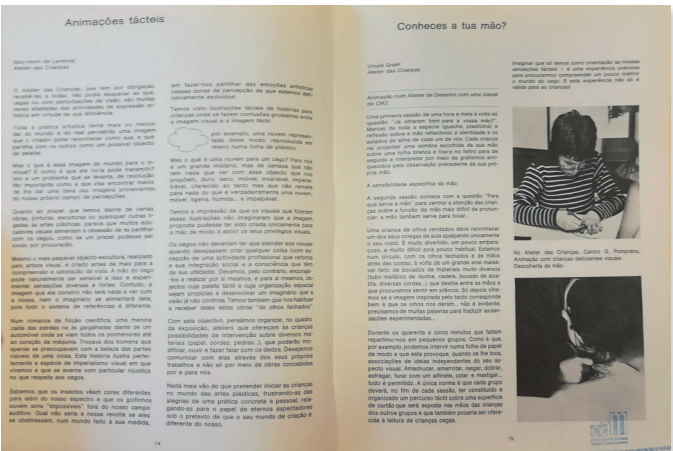
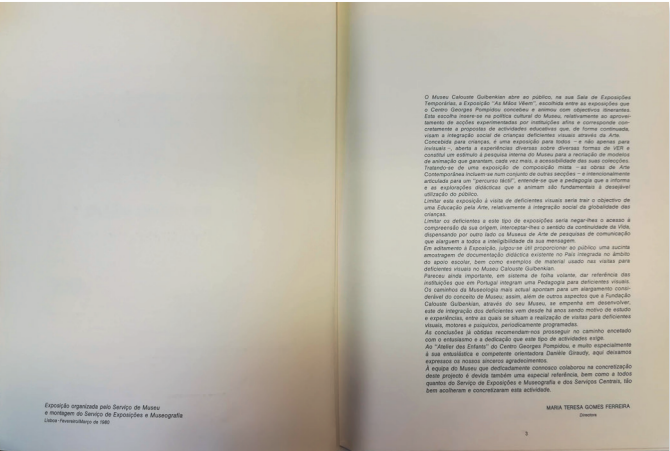
INTERPRETAÇÃO

Em termos de simbolismos e significações, na capa do catálogo podemos observar um padrão retirado do veludo intitulado “*Veludo vermelho lavrado*”, que remete para os padrões elegantes e requintados utilizados no oriente islâmico sendo utilizado neste contexto como elemento decorativo.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” como pela expressividade, ou seja, é uma obra de fácil compreensão e chamativa a nível visual.

FIG. 12

Imagens do catálogo
de exposição *As mãos vêm*
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a folha de rosto, a introdução,
o catálogo de reprodução
de obras e a ficha técnica.



DÉCADA DE 1980

As mãos vêem

CONTEXTO

A exposição *As mãos vêem* foi realizada pelo Museu Calouste Gulbenkian, na Sala de Exposições Temporárias no ano de 1980.

Esta exposição teve como objetivo inserir no mundo cultural uma exposição de arte que integrasse socialmente as crianças invisuais neste tipo de atividades museológicas. Caracterizou-se por ser uma exposição que permitiu através de diversas atividades e experiências inseridas num percurso tátil que o público invisual pudesse conhecer algumas peças pertencentes às coleções da FCG.

O catálogo tal como a exposição, também se adaptou ao mesmo objetivo permitindo a interação a pessoas invisuais, é também uma obra contemporânea e entusiasta deste tipo de abordagem. O seu design foi concebido por Américo Silva.

Em termos de difusão, o catálogo foi promovido pelas entidades participantes na exposição e através da própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 238 mm de largura por 315 mm de altura, e é composto por dois tipos de capa e contracapa a primeira com o título em leitura normal e a segunda com o título em braille, e 32 páginas de miolo.

O miolo encontra-se estruturado do seguinte modo folha de rosto, apresentação, agradecimentos, prefácio, introdução, diversos capítulos nos quais se inserem as obras que participaram neste percurso expositivo, bibliografia, índices de textos e ficha técnica do catálogo.

O catálogo foi impresso pelas Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco, utilizando a impressão offset a 1 cor. Em termos de acabamentos a primeira capa e contracapa é plástica e a segunda capa em papel, o miolo foi cosido e colado à segunda capa através da lombada.

Em termos de grelha editorial, constatamos ao analisar que são utilizadas dois tipos de grelhas cada uma delas para uma situação diferente de texto. As situações de texto como a apresentação, o prefácio e a introdução apresentam uma mancha de texto simétrica com 85 mm de margem superior, 20 mm de margem inferior, 60 mm de margem interior e 35 mm de margem exterior, o texto é composto apenas numa coluna com 140 mm de largura. Por sua vez, as situações de texto como os agradecimentos e os diversos capítulos juntamente com as imagens neles inseridas apresentam uma mancha simétrica com 25 mm de margem superior, 20 mm de margem inferior, 20 mm de margem interior e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto em duas colunas com uma largura de 92,5 mm cada uma e uma goteira de 10 mm.

Tipograficamente é utilizado ao longo do catálogo o tipo de letra Helvetica, optando o designer por criar hierarquias entre as diversas informações através do uso de variantes desta mesma fonte. O texto corrido é composto com um corpo e entrelinha de 11 pt, sendo que apenas o texto de apresentação encontra-se a itálico. Os títulos são compostos com um corpo de 20 pt. Os títulos das obras são compostos a *bold* com um corpo e entrelinha de 11 pt. As notas de rodapé são compostas com um corpo e entrelinha de 8 pt. Por fim, a ficha técnica é composta com um corpo e entrelinha de 7 pt.

Relativamente à formatação de texto, é utilizado ao longo de todo o catálogo somente o alinhamento justificado e hifenizado.

O tipo de iconografia utilizado ao longo de toda a obra é a fotografia, sendo que a sua relação com a temática do catálogo não se encontra diretamente relacionada com o tema, uma vez que as obras apresentadas no circuito pertencem à FCG e neste caso tem a funcionalidade de puderem ser tocadas e sentidas de modo a perceber-se do que se trata e qual a sua forma.

Relativamente à cor, é um catálogo que utiliza apenas a cor preta ao longo de toda a sua composição, sendo que apenas na primeira capa é utilizada a cor laranja.

INTERPRETAÇÃO

Relativamente aos elementos simbólicos presentes nesta obra, podemos observar que na capa são representadas duas mãos que remetem para o ato de mexer e sentir que é fundamental no ser humano.

Trata-se de uma obra que se prende mais pela legibilidade e “leiturabilidade” do que pela expressividade, pois é uma obra que tem como principal finalidade ser lida e não expressar visualmente o seu conteúdo uma vez que é feita também para pessoas invisuais.

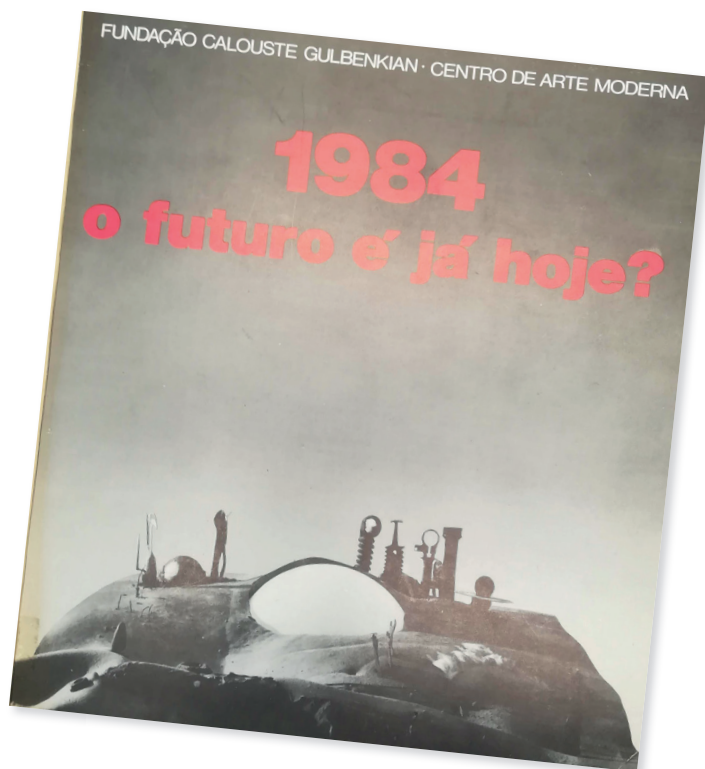


FIG. 13
Imagens do catálogo
de exposição 1984 o futuro
é já hoje?

Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a folha de rosto, a introdução
e o catálogo de reprodução
de obras.

Em Janeiro de 1984 o Centro Nacional de Cultura propôs à Fundação Calouste Gulbenkian a realização de uma série de iniciativas, Colóquio, Ciclo de Cinema, Mesa-redonda e uma Exposição de Artes Plásticas subordinadas ao título «1984: o futuro é já hoje?».

Coube a este Centro, em colaboração com o Centro Nacional de Cultura, organizar a referida Exposição.

Tínhamos consciência que não seria tarefa fácil, o que aliás se veio a confirmar. Pensou-se num concurso limitado a artistas cuja obra considerávamos facilmente inserida na de Orwell. Porém, concluiu-se que tal limitação iria impedir a revelação de novos valores e assim optou-se pelo concurso público, havendo o maior cuidado de dar ao regulamento uma ampla flexibilidade não se impondo temas obrigatórios mas apenas o que mais teria sensibilizado os artistas na obra daquele autor, e, por outro lado, admitindo a concurso as mais variadas técnicas como por exemplo pintura, escultura, desenho, gravura, colagem, fotografia e ambientes.

O mundo fascinante em que vivemos, em que a técnica evolue num ritmo alucinante, e as descobertas se sucedem, provoca-nos uma certa angústia e insegurança, por vezes tédio e desinteresse talvez porque não tenhamos acompanhado do mesmo modo essa evolução, o que é ainda mais estranho. Se nos lembrarmos quantos milhões de pessoas ficaram de vigília diante de um aparelho de televisão para assistirem à chegada do Homem à Lua e a habitação que hoje existe face a novas descobertas, temos a prova desta nossa afirmação.

Assim, vivemos num mundo em que a informação nos entra pela casa dentro, nos matraqueia, e mesmo nos impede do convívio tranquilo em que se dispunha de tempo para trocar ideias e fazer conjecturas sobre o futuro.

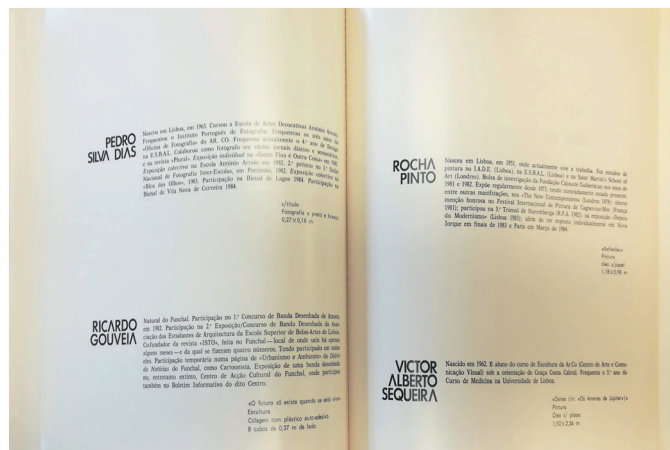
Ao chegar-se a casa somos alertados constantemente para os perigos de uma guerra nuclear, das catástrofes que aconteceram nos lugares mais recônditos, dos problemas da fome, e tudo isto em cima do acontecimento. Estamos num mundo maravilhoso e angustiante.

As obras apresentadas a este concurso revelam, na realidade, o estado de espírito em que vive o Homem dos finais do século XX. Porém, o artista reflecte todas estas preocupações de um modo bem evidente graças à sua grande sensibilidade mas, por outro lado, ainda consegue sonhar e felizmente aponta-nos para um futuro mais promissor.

Julgamos portanto que valeu a pena a presente iniciativa que só foi possível graças à colaboração dos artistas plásticos, do Centro Nacional de Cultura, como seu motor, e ainda o Júri que seleccionou os trabalhos agora apresentados.

José Sommer Ribeiro

Lisboa, 5 de Dezembro de 1984.



1984, o futuro é já hoje?

CONTEXTO

A exposição *1984, o futuro é já hoje?* Foi realizada no ano de 1984, pela FCG no Centro de Arte Moderna.

Esta iniciativa partiu de uma proposta feita à FCG pelo Centro Nacional de Cultura, a qual consistia na realização de diversas atividades como colóquios, ciclos de cinema, conversas e uma exposição, baseadas no mesmo título que intitula a exposição. A principal base de trabalho da exposição foi a obra literária *1984*, de George Orwell, sendo que a exposição foi composta por diversos artistas que utilizaram diversas técnicas de arte desde pintura, escultura, desenho, gravura, colagem, fotografia e ambientes.

O catálogo teve como finalidade representar a exposição que acompanha, revelando mais sobre os artistas que participaram na exposição com os seus trabalhos. Trata-se de um catálogo com um design moderno e simples. O seu design foi concebido por Paulo Emiliano.

A divulgação do catálogo foi feita através da exposição e pelos meios de divulgação da Fundação.

DESCRIÇÃO

O catálogo desta exposição apresenta um formato de 215 mm de largura por 240 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e 29 páginas de miolo. O miolo estrutura-se do seguinte modo, folha de rosto, apresentação, regulamento da exposição, lista de obras apresentadas, lista de artistas selecionados e premiados, breve biografia de cada artista seguida da representação da obra levada a concurso e ficha técnica do catálogo.

Relativamente à impressão, o catálogo foi impresso em offset apenas a uma cor com uma tiragem de 1.000 exemplares, na Tipografia A. Coelho Dias. Em termos de acabamentos é um catálogo de capa mole e o miolo foi cosido e colado à lombada da capa.

A nível de design, mais especificamente a nível de grelha editorial é um catálogo em que a grelha varia consoante a tipologia do texto, ou seja, a apresentação e o regulamento da exposição utilizam uma mancha simétrica com 40 mm de margem superior, 40 mm de margem inferior, 70 mm de margem interior, e 20 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 125 mm de largura; a lista de artistas selecionados e premiados utilizam uma mancha com 80 mm de margem superior, 40 mm de mancha inferior, 10 mm de margem interior, e 14 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 65 mm de largura; por fim, a biografia apresenta uma mancha simétrica com 50 mm de margem superior, 20 mm margem inferior, 20 mm de margem interior, e 20 mm margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 175 mm de largura.

Em termos tipográficos, são utilizadas três fontes, cada uma para uma situação de texto diferente. É utilizada a fonte Garamond em

situações de texto corrido, e também é utilizada uma fonte *display* em situações de destaque dos nomes dos artistas. Por fim, é utilizada uma fonte sem serifas para as legendas das imagens. O texto corrido é composto por um corpo e uma entrelinha de 10 pt. Os títulos são compostos com um corpo de 48 pt. Na lista de artistas selecionados e premiados o título é composto em caixa-alta e a *bold* com um corpo de 12 pt e uma entrelinha de 16 pt; o tipo de premiação é composto em itálico e com um corpo de 12 pt; os nomes dos artistas são compostos em caixa-alta e com um corpo de 12 pt e uma entrelinha de 16 pt. As legendas das imagens são apresentadas com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 10 pt. A ficha técnica do catálogo é apresentada com um corpo e uma entrelinha de 6 pt.

Em termos de formatação de texto são utilizados diversos tipos de alinhamento, tais como, o texto corrido utiliza um alinhamento justificado e hifenizado com uma entrada de parágrafo de 10 mm; a lista de artistas selecionados e premiados utiliza um alinhamento à direita; as legendas de imagem utilizam um alinhamento à esquerda; por fim, a ficha técnica utiliza um alinhamento centrado.

Relativamente ao tipo de iconografia, ao longo desta obra é utilizada a fotografia, sendo que a relação entre tema e imagem é facilmente compreendida pois é utilizada de um modo simples e direto.

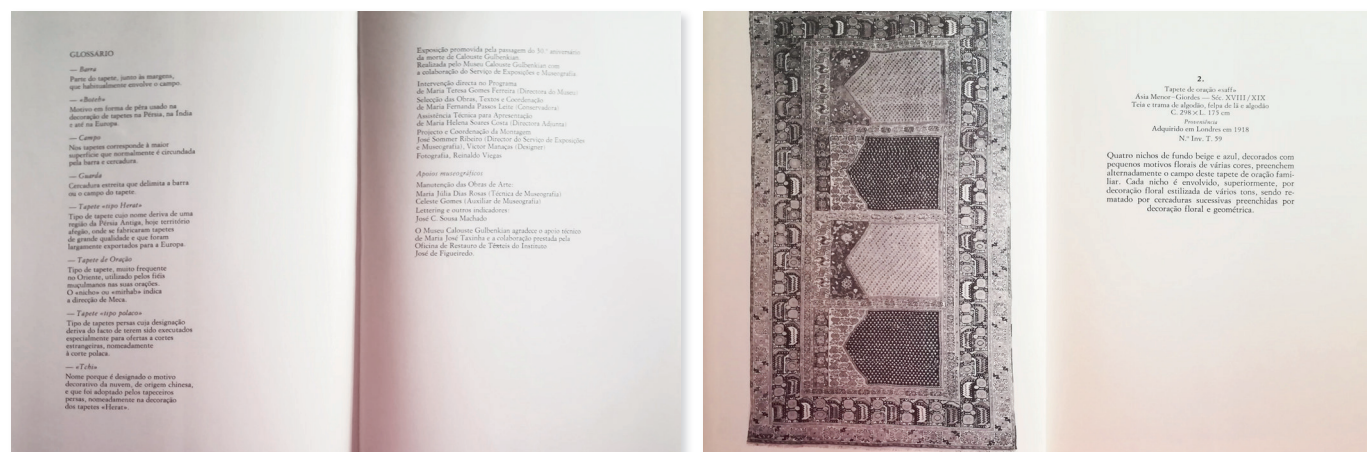
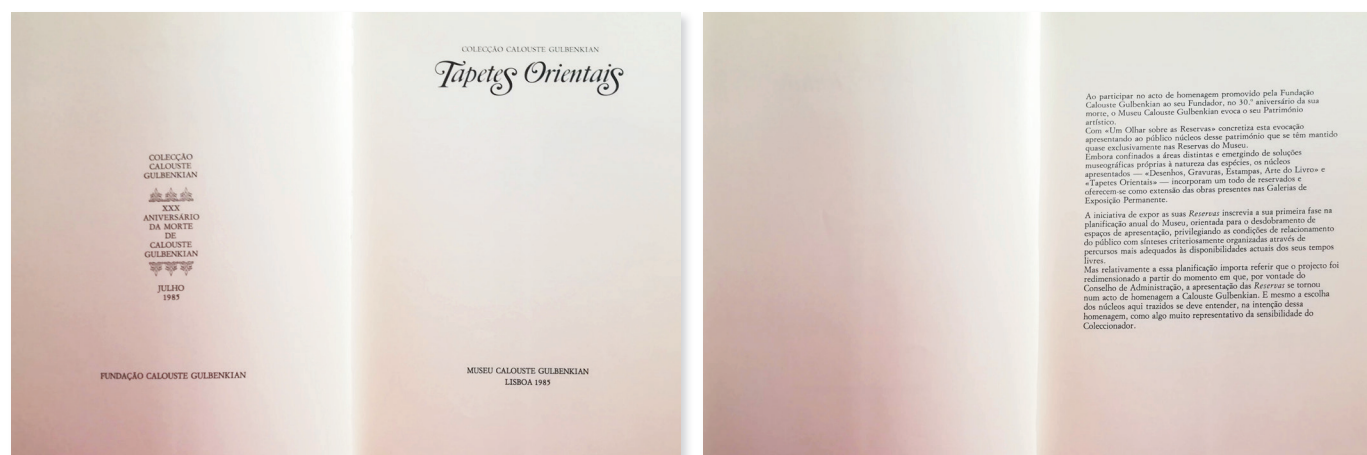
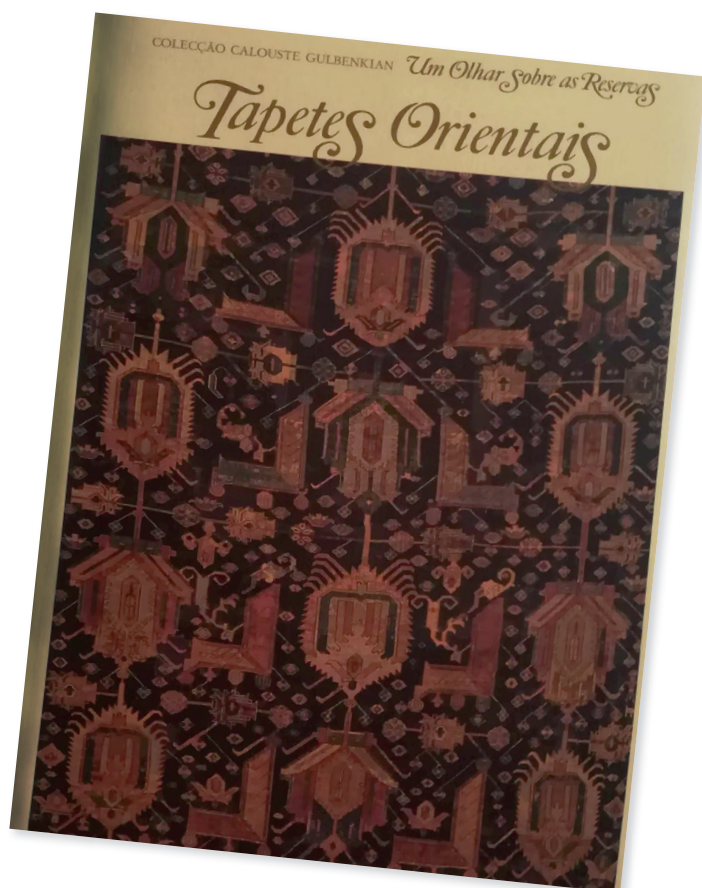
Em termos de cor, é apenas utilizada a cor preta ao longo de toda a obra.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos podemos observar que é um catálogo que está interligado com a obra de George Orwell, isto porque, tanto a sua temática como a escolha das imagens enquadram-se no tema revelando o objetivo por detrás da obra.

Trata-se de um catálogo que se prende tanto pela expressividade como pela legibilidade e “leiturabilidade”, pois é um catálogo com aspeto visual chamativo e diferente, mas também permite ao leitor ter uma leitura coerente e cuidada.

FIG. 14
Imagens do catálogo
de exposição
*Um olhar sobre
as reservas - Tapetes Orientais*
Nestas imagens podemos observar
a capa do catálogo, a folha de rosto,
texto corrido, tabelas das obras
e o catálogo de reprodução
de obras.



Um olhar sobre as reservas – Tapetes Orientais

CONTEXTO

A exposição *Um olhar sobre as reservas – Tapetes Orientais* foi organizada pelo MCG, no ano de 1985, com o intuito de homenagear o seu Fundador por coincidir com o 30.º aniversário da sua morte.

Esta iniciativa teve como objetivo apresentar ao público diversos núcleos de arte, tais como, desenhos, gravuras, estampas, arte do livro e tapetes orientais, nos quais estiveram expostos diversas obras de arte pertencentes à Coleção privada do Fundador que por norma estariam guardadas nas reservas do Museu.

O catálogo teve como objetivo documentar e revelar ao público um pouco mais sobre cada objeto pertencentes à exposição. É um catálogo com um design clássico e sóbrio, transmitindo os próprios valores da exposição, foi concebido por Sebastião Rodrigues.

Em termos de divulgação terá sido feita pelo MCG e através da própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 175 mm de largura por 240 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e 62 páginas de miolo. Por sua vez, o miolo é estruturado do seguinte modo, folha de rosto e anterrosto, apresentação, roteiro da exposição, glossário e ficha técnica.

Relativamente ao processo de impressão concluímos que foi utilizada a técnica de offset a 1 cor apenas, tendo o trabalho sido executado pelas Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole, em que o miolo foi cosido e colado à capa através da lombada da capa.

A grelha editorial desta obra varia consoante a tipologia do texto, ou seja, nem sempre são utilizadas as mesmas medidas de margens. Assim, a apresentação utiliza uma mancha simétrica com 50 mm de margem superior, 60 mm de margem inferior, 25 mm de margem interior, e 25 mm de margem exterior, o texto é composto numa coluna com 120 mm de largura; o roteiro da exposição apresenta uma mancha simétrica com 50 mm de margem superior, 60 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior, e 50 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 90 mm de largura; por fim, o glossário e a ficha técnica utilizam uma mancha paralela com 25 mm de margem superior, 35 mm de margem inferior, 60 mm de margem direita, e 30 mm de margem esquerda, o texto é composto numa coluna com 85 mm de largura. As imagens não utilizam uma grelha específica pois esta varia consoante o seu formato, mas encontram-se todas centradas na página.

Relativamente à tipografia, são utilizados dois tipos de letra ao longo do catálogo, sendo eles o tipo de letra Garamond, utilizado em situações de texto corrido, e o tipo de letra *display*, utilizado no título

do catálogo. O texto corrido é composto com um corpo e uma entrelinha de 12 pt. No roteiro da exposição a legenda de imagem é composta com um corpo de 9 pt e uma entrelinha de 11 pt, e o texto descritivo da imagem é composto com um corpo e uma entrelinha de 12 pt. O glossário e a ficha técnica são compostos com um corpo e uma entrelinha de 9 pt, sendo que no primeiro o nome do tipo de peça em questão é apresentado em *itálico*.

Em termos de formatação de texto são utilizados dois tipos de alinhamento de texto, tais como, o alinhamento à esquerda, usado no texto corrido, no glossário e na ficha técnica, e o alinhamento justificado e centrado, usado ao longo do roteiro da exposição.

O tipo de iconografia escolhida para integrar este catálogo foi a fotografia. A relação entre tema e imagem é facilmente associada, pois a iconografia é utilizada de uma forma direta sem segundas intenções.

A nível de utilização de cor, é um catálogo que utiliza somente a cor preta ao longo da sua composição, sendo que apenas a capa é composta por diversas cores, neste caso com as cores originais do objeto representado nela.

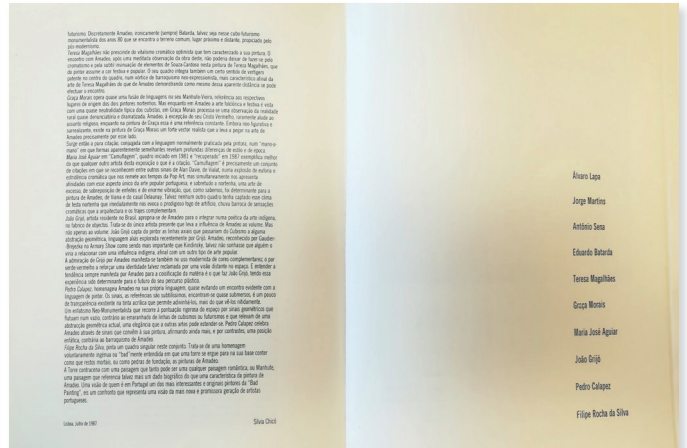
INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não é um catálogo que necessite de maior aprofundamento nesta questão. Na capa, podemos observar que é representado um tapete com diversos padrões que serve como elemento decorativo e como objeto representativo da temática apresentada na obra.

Trata-se de um catálogo que se prende mais pela legibilidade e “leiturabilidade” do que pela expressividade, pois não é um catálogo com um aspeto visual diferente e variado que seja apelativo ao leitor, mas é um catálogo que permite uma leitura coerente e pausada.



FIG. 15
Imagens do catálogo de
exposição 10 Amad(e)ores
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
texto corrido, o catálogo de
reprodução de obras e ficha
técnica.



10 Amad(e)ores

CONTEXTO

A exposição *10 Amad(e)ores* foi realizada pelo CAM, em 1987. Esta exposição foi um desafio colocado a 10 artistas contemporâneos selecionados, com o objetivo de interpretar, através do uso das suas próprias técnicas, a obra do conceituado pintor modernista português Amadeo de Souza-Cardoso.

O catálogo foi desenvolvido com o objetivo de apresentar ao público os artistas que participaram nesta iniciativa, revelando um pouco sobre cada um e a obra desenvolvida para este efeito. O design do catálogo foi realizado pelo Gabinete de Design do CAM, e trata-se de um catálogo com um layout simples, mas ao mesmo tempo diversificado.

A sua divulgação terá sido feita pelo CAM e pela própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 235 mm de largura por 275 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e 26 páginas de miolo. O miolo encontra-se estruturado da forma seguinte, folha de rosto, apresentação, lista de artistas, biografia de cada artista juntamente com a obra desenvolvida, e por último, a ficha técnica.

Em termos de produção gráfica, foi utilizado o processo de impressão offset a quatro cores, pela Litografia Tejo. Relativamente aos acabamentos é um catálogo de capa dura, em que o miolo e a capa foram ambos cosidos juntamente.

A grelha editorial utilizada varia consoante a tipologia do texto, sendo que a apresentação é composta por uma mancha de texto simétrica com 30 mm de margem superior, 25 mm de margem inferior, 50 mm de margem interior, 45 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 140 mm de largura; a biografia do artista apresenta uma mancha simétrica com 30 mm de margem superior, 25 mm de margem inferior, 25 mm de margem interior, e 30 mm de margem exterior, o texto por sua vez é composto numa coluna com 100 mm de largura. As imagens utilizam uma grelha com 30 mm de margem superior, 25 mm de margem interior, e 30 mm de margem exterior, apenas a margem inferior varia consoante a altura da imagem.

Relativamente à tipografia é utilizada uma fonte sem serifas e condensada, optando o designer por criar diferenciações entre a informação recorrendo a variações da fonte. Na apresentação o título é composto em **bold** com um corpo e uma entrelinha de 12 pt, o subtítulo é composto a **bold** com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 12 pt, e o restante texto é composto com um corpo e uma entrelinha de 10 pt. A lista de artistas é composta com um corpo de 12 pt. Na biografia o nome do artista é composto a **bold** com um corpo de 10 pt, e o restante texto é composto com um corpo e uma entrelinha de 8 pt. As legendas de imagem são compostas com um corpo e uma entrelinha de 8 pt, o

título da obra é composto em itálico. A ficha técnica é composta com um corpo e uma entrelinha de 7 pt.

Em termos de formatação de texto é utilizado o alinhamento à esquerda ao longo de todo o *layout*.

O tipo de iconografia utilizada no catálogo é a fotografia. A relação entre tema e imagem é facilmente perceptível, uma vez que as interpretações para integrarem a temática relacionam-se de algum modo com o tipo de obra do artista em análise, ou seja, podem ser associadas através da utilização de várias cores, através do tipo de desenho ou até mesmo da técnica utilizada para a realização do trabalho.

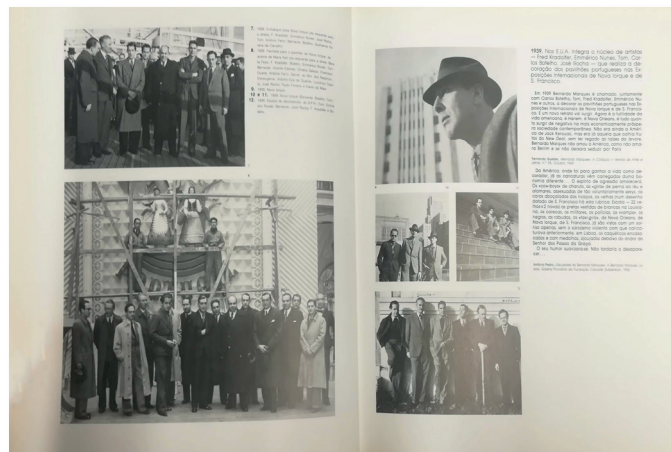
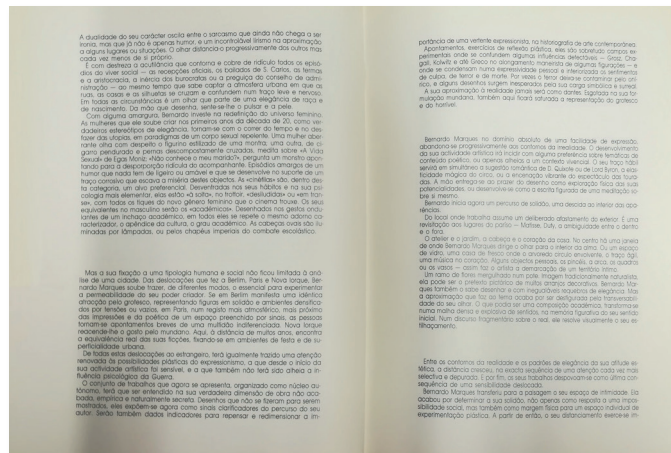
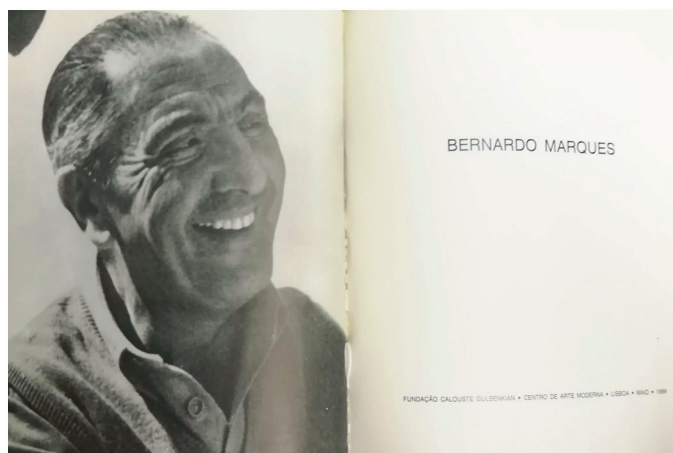
Em termos de utilização de cor, são utilizadas as cores originais das obras, maioritariamente, cores alegres e variadas em representação das obras de Amadeo de Souza-Cardoso.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos, não é um catálogo que necessite de maior aprofundamento nesta questão, uma vez que na capa é apenas apresentada uma composição gráfica do título da exposição.

É um catálogo que se prende mais pela expressividade do que pela legibilidade e “leiturabilidade”, devido ao facto de ter um carácter mais de visualização e apreciação do que de leitura.

FIG. 16
Imagens do catálogo
de exposição
Bernardo Marques
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a folha de rosto, texto corrido
e o catálogo de reprodução
de obras.



Bernardo Marques

CONTEXTO

A exposição sobre o artista *Bernardo Marques* foi realizada em 1989, pelo Centro de Arte Moderna da FCG.

Tratou-se de uma exposição que teve como objetivo mostrar ao público toda a “riqueza criativa” do artista. A exposição foi organizada por núcleos temáticos sem obedecer a uma ordem cronológica.

A finalidade deste catálogo de exposição foi representar as obras expostas ao longo da exposição, mas também dar a conhecer ao público a vida do artista.

O design do catálogo foi feito por Fernando Libório, que tentou ao longo do catálogo representar da melhor forma e qualidade as obras de Bernardo Marques.

A divulgação do catálogo foi feita pela FCG e pela própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 240 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 163 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto, ficha técnica, agradecimentos, índice, diversos capítulos, fotobiografia, catálogo de reprodução de obras, bibliografia.

O catálogo foi impresso a quatro cores através do processo de impressão offset, pela gráfica Litografia do Tejo. Em termos de acabamentos a capa do catálogo trata-se de uma capa mole com uma gramagem mais forte que a gramagem do miolo, os cadernos que compõem o catálogo foram cosidos e colados à lombada.

A grelha editorial utilizada apresenta uma mancha simétrica, em que a margem superior tem 30 mm, a margem inferior tem 24 mm, a margem interior e a margem exterior têm ambas 40 mm. O texto corrido é composto numa coluna com 160 mm de largura, e a fotobiografia é composta em duas colunas com 80 mm de largura e uma goteira de 20 mm.

Em termos de tipografia utilizada ao longo do catálogo é utilizada a fonte Futura, usando o designer diversas variações da mesma. Os textos da ficha técnica, dos agradecimentos e do índice são compostos com um corpo e entrelinha de 8 pt. O texto corrido é composto com um corpo de 12 pt e a uma entrelinha inferior ao corpo de 10 pt, e inicia-se com uma capitular no primeiro parágrafo. Os títulos de capítulo são compostos a **bold** e com um corpo de 12 pt. O texto da fotobiografia é composto por diversas hierarquias de informação tais como a cronologia é composta com um corpo de 12 pt e entrelinha de 10 pt em que o ano se encontra em **bold**; o texto tem um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 6 pt a **bold**; as notas são compostas com um corpo e entrelinha de 6 pt. As legendas de imagem são compostas com um corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt. Por último a bibliografia é composta com um corpo de 10 pt e entrelinha de 18 pt.

São usados diversos tipos de formatação de texto que varia consoante a dimensão dos mesmos. O texto corrido é justificado, hifenizado e tem uma entrada de texto de 3 mm. Os títulos de capítulo encontram-se alinhados ao centro. O texto da fotobiografia encontra-se justificado e hifenizado. As legendas de imagem encontram-se alinhadas à esquerda.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia das ilustrações do artista. A relação entre o tema e a imagem é de fácil associação, percebemos que as imagens retratam o tema sem grande dificuldade e complicação.

Em termos de utilização de cor, apenas é utilizada cor nas reproduções de obras originais que o implicam.

INTERPRETAÇÃO

Em termos de simbolismos e significações, na capa do catálogo podemos observar uma obra de Bernardo Marques intitulada "*Sem Título*" que retrata uma janela sobre o jardim do Príncipe Real, podendo ter como objetivo mostrar um exemplo do tipo de artista de que se trata ou então ter um significado mais profundo, como o facto de ser retratada uma janela que pode ser vista como um objeto que nos permite olhar para a obra de Bernardo Marques.

Trata-se de uma obra que se prende mais pela expressividade do que pela legibilidade e "leiturabilidade". Isto porque a escolha do tipo de letra Futura que se trata de um tipo de letra sem serifas e bastante redondo dificultando assim a experiência de leitura.

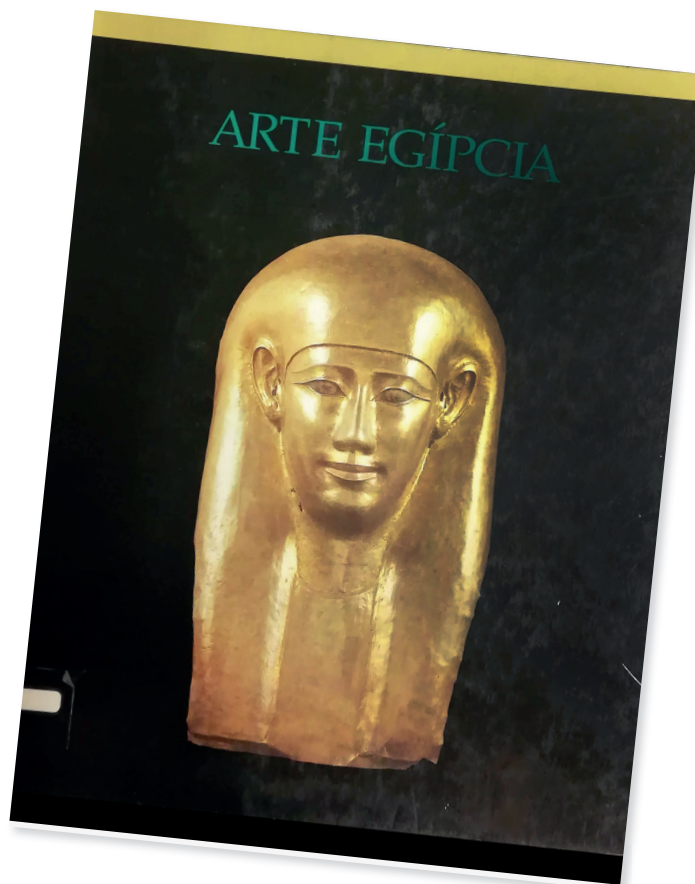
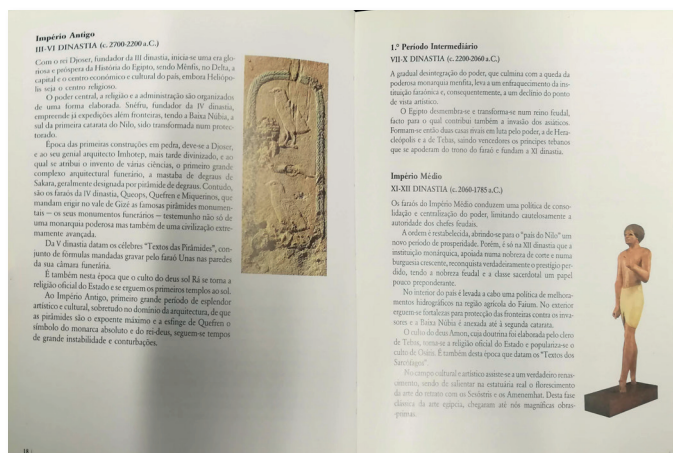
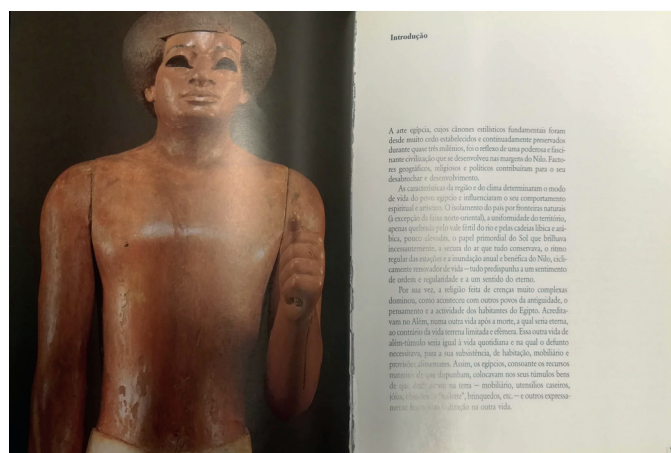
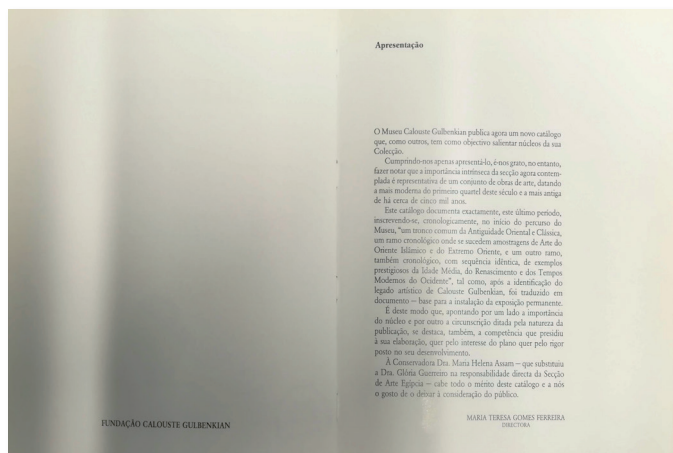


FIG. 17
Imagens do catálogo de exposição *Arte Egípcia*
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a apresentação, a introdução de texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.



DÉCADA DE 1990

Arte Egípcia

CONTEXTO

A exposição *Arte Egípcia* trata-se de um dos núcleos expostos na Coleção Permanente do Fundador. Ao longo deste núcleo podem ser encontrados diversos artefactos adquiridos pela FCG referentes à época.

Este catálogo tratou-se de uma publicação concebida pelo Museu Calouste Gulbenkian, em 1991, com a finalidade de mostrar de forma mais aprofundada as peças presentes neste núcleo. A obra documenta diversas peças de arte inseridas na Galeria de Arte Egípcia, dando assim a conhecer ao público aspetos relacionados com a vida quotidiana, as crenças, a geografia, as políticas, entre outros.

O design foi da autoria do Ateliê B2, por José Brandão e Nina Barreiros. Após a análise deste catálogo percebemos que os designers tiveram a necessidade de desenvolver um catálogo com aspeto mais clássico e formal de forma a transmitir os valores presentes nesta secção e da própria Fundação.

A divulgação do mesmo ficou ao encargo do Museu Calouste Gulbenkian, com o intuito de o promover ao público interessado especialmente nesta área de investigação.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 200 mm de largura e 237 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 120 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, apresentação, introdução, cronologia, resumo histórico, catálogo de reprodução de obras, glossário, referências bibliográficas e bibliografia, e ficha técnica.

A impressão foi feita a quatro cores através do processo de impressão offset, pela Gráfica Novotipo.

Em termos de grelha editorial utilizada constatamos que apresenta uma mancha de texto simétrica, em que a margem superior tem 20 mm, a margem inferior tem 25 mm, a margem interior tem 20 mm e a margem exterior tem 75 mm.

O texto é composto apenas por uma coluna com 105 mm de largura.

Relativamente à tipografia, é apenas utilizada a fonte Garamond com diversas variações para criar diferença entre informação. O texto corrido é composto com um corpo de 12 pt e entrelinha de 14 pt. Os títulos de capítulo são compostos em *bold* com um corpo de 12 pt, e encontra-se a uma distância de 40 mm do texto corrido. As legendas de imagem por sua vez apresentam um corpo e entrelinha de 7 pt. O glossário, as referências bibliográficas e a bibliografia apresentam um corpo e entrelinha de 10 pt, são também utilizadas diversas variações como por exemplo o apelido do autor é composto em caixa-alta, o nome da peça é composto em itálico e as palavras do glossário são compostas

em *bold*. Por último a ficha técnica tem um corpo e entrelinha de 7pt.

Ao longo do catálogo são usados diversos tipos de formatação de texto que varia consoante a dimensão dos mesmos. O texto corrido, o glossário, as referências bibliográficas e a bibliografia encontram-se justificados e hifenizados, o texto corrido tem uma entrada de texto de 5 mm. As legendas de imagem encontram-se alinhadas à esquerda. A ficha técnica e os títulos encontram-se alinhados ao centro.

Em termos de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia e a relação entre tema e imagem é clara e explícita, a imagem é utilizada de forma objetiva.

Em termos de utilização da cor, é um catálogo que utiliza cores relacionadas com o ouro, como forma de representar a riqueza das peças.

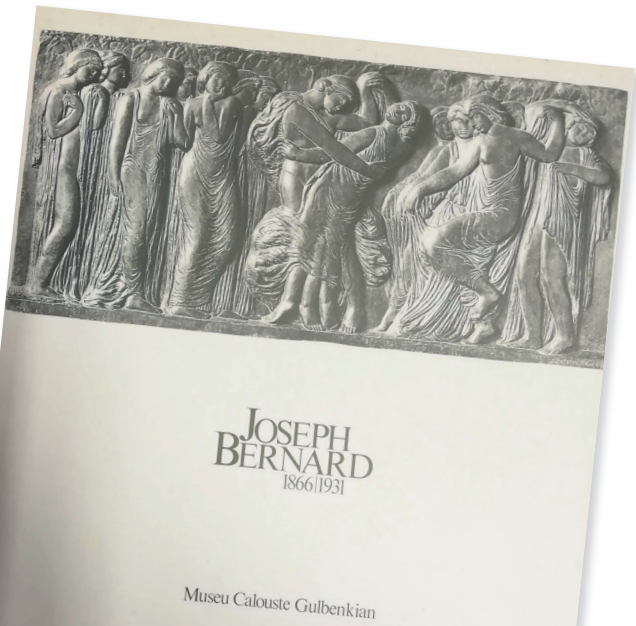
INTERPRETAÇÃO

Do ponto de vista simbólico não existe neste catálogo elementos que requeiram uma interpretação mais profunda, ou seja, tanto a capa como a contracapa apresentam peças de arte facilmente entendidas como arte egípcia.

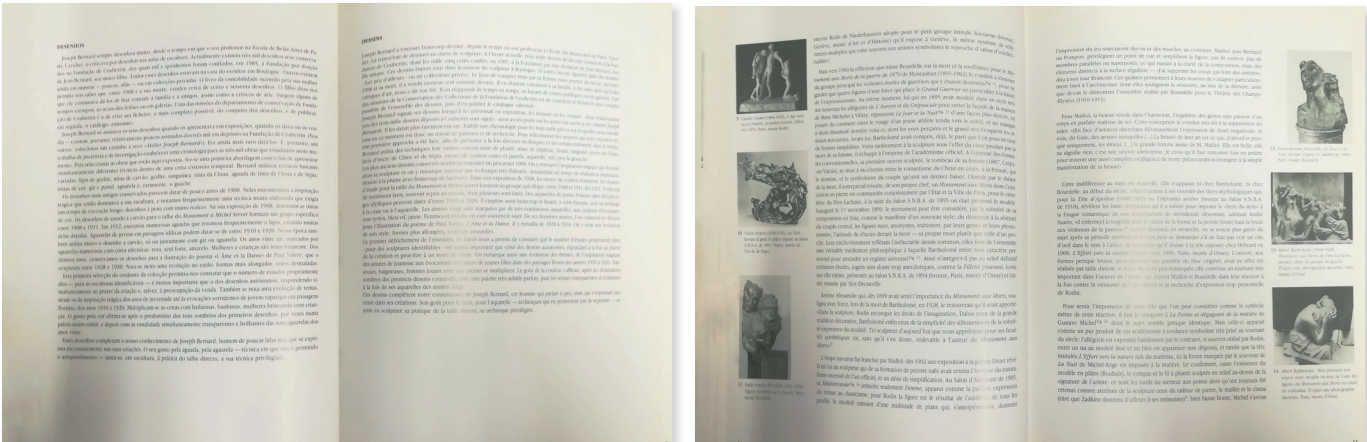
Trata-se de uma obra cuja principal finalidade prende-se mais pela legibilidade e “leiturabilidade”, do que com a expressividade, ou seja, é tido em especial atenção o ritmo de leitura do leitor.

FIG. 18

Imagens do catálogo
de exposição **Josef Bernard**
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
texto corrido, o catálogo
de reprodução de obras
e ficha técnica.



FCG
1992



Joseph Bernard

CONTEXTO

A exposição *Joseph Bernard*, foi uma exposição dedicada à obra artística do escultor francês. Esta exposição foi uma iniciativa do Museu Calouste Gulbenkian em colaboração com, em 1992, e esteve integrada nas Comemorações do Dia Internacional dos Museus. A exposição pretendeu mostrar ao público novas obras de bastante interesse, sem nunca esquecer as pesquisas das Coleções C. Gulbenkian.

O catálogo da exposição permite uma leitura da obra do artista e dinamiza um conhecimento mais aprofundado na área da escultura. Ao longo deste catálogo é feita uma cronologia da vida do artista para além da representação das suas obras. Trata-se de um catálogo com a particularidade de ser bilingue (Português e Francês).

A sua conceção foi feita por Victor Manaças com a colaboração de Mariano Piçarra.

A divulgação do mesmo ficou ao encargo do Museu Calouste Gulbenkian e da própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 235 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 184 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto, índice, apresentação, ficha técnica, capítulos, catálogo de reprodução de obras e ficha técnica de impressão.

A impressão do catálogo foi realizada pela empresa IAG – Artes Gráficas, Lda, utilizando o processo de impressão offset a uma cor com uma tiragem de 2000 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo com capa mole, e o miolo é cosido e colado pela lombada.

Em termos de grelha editorial utilizada constatámos que apresenta uma mancha de texto simétrica, em que a margem superior tem 35 mm, a margem inferior tem 35 mm, a margem interior tem 25 mm e a margem exterior tem 70 mm.

O texto corrido é composto apenas por uma coluna com 140 mm de largura.

Relativamente à tipografia o tipo de letra utilizado ao longo do catálogo é Garamond, sendo que são utilizadas diversas variações dessa mesma fonte para criar hierarquias entre informação. Podemos observar que o título do catálogo apresenta um arranjo gráfico entre o uso de caixa-alta e versaletes. Por sua vez o índice é composto em caixa-alta com corpo de 10 pt e entrelinha de 14 pt, em que o português é composto a *bold* e o francês a regular. O texto corrido é composto com um corpo de 10 pt e entrelinha de 12 pt. Os títulos são compostos em caixa-alta com um corpo de 12 pt. A ficha técnica, as legendas de imagem, a bibliografia resumida e as notas de rodapé são composta com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt.

Ao longo do catálogo existem três tipos de formatação de texto utilizados tais como o texto corrido encontra-se justificado e hifenizado com uma entrada de texto de 3 mm, as legendas de imagem encontram-se alinhadas à esquerda e por último a ficha técnica de impressão é alinhada ao centro.

O tipo de iconografia utilizado ao longo desta obra é a fotografia das obras expostas, e a relação entre tema e imagem objetiva e simples.

Relativamente ao uso de cor, é um catálogo que apenas utiliza a cor preta, pelo simples facto de que as obras representadas serem esculturas de gesso.

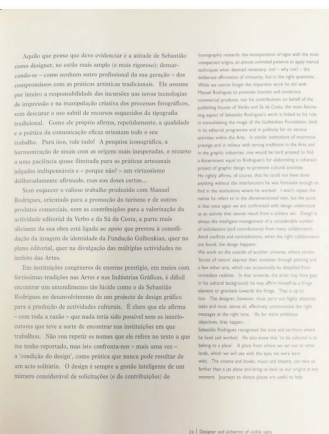
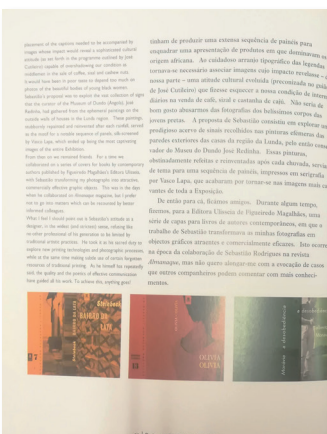
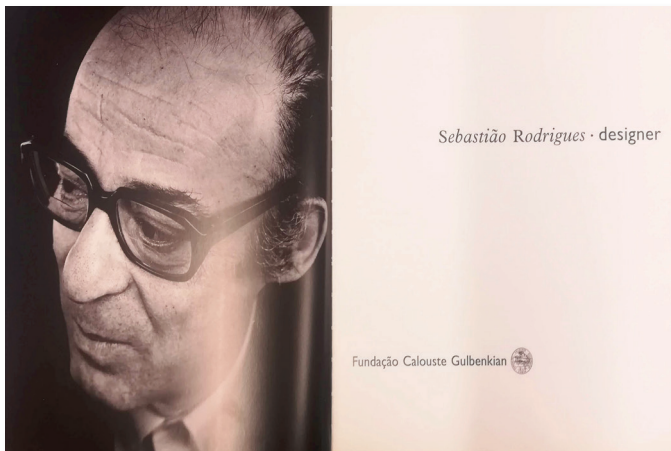
INTERPRETAÇÃO

Do ponto de vista simbólico não existe neste catálogo elementos que requeiram uma interpretação mais profunda.

É uma obra cujo objetivo prendesse tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” com pela expressividade, ou seja, são tidos em atenção os aspetos que permitem uma boa experiência de leitura ao leitor, mas também é um catálogo com bastante sentido expressivo.



FIG. 19
Imagens do catálogo
de exposição
Sebastião Rodrigues - designer
Nestas imagens podemos observar
a capa do catálogo, folha de rosto,
apresentação, texto corrido
e o catálogo de reprodução de obras.



Sebastião Rodrigues

CONTEXTO

A exposição *Sebastião Rodrigues* foi uma iniciativa realizada pelo Serviço de Belas Artes da FCG em colaboração com a Associação Portuguesa de Designers, em 1995.

Esta iniciativa teve como objetivo apresentar ao público a vida e obra do designer português de renome Sebastião Rodrigues, que deixou uma grande marca na área do design gráfico e editorial seja através dos seus ensinamentos ou dos seus trabalhos que ainda nos dias de hoje são referência para os designers de todo o país.

O catálogo desta exposição revela-nos através do testemunho de diversas entidades relacionadas com Sebastião Rodrigues, histórias da sua vida pessoal e enquanto designer, sendo assim uma obra de referência sobre este artista.

O design do catálogo foi realizado por Robin Fior, designer e amigo de Sebastião Rodrigues, que diversificou de forma criativa e moderna o conceito de catálogo utilizado até então pela Fundação, sem nunca perder os valores transmitidos por esta instituição.

A divulgação foi feita através da exposição, da instituição organizadora e comunidade interessada na área.

DESCRIÇÃO

O catálogo de exposição apresenta um formato de 250 mm de largura por 281 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e 280 páginas de miolo. O miolo estrutura-se da seguinte forma, folha de rosto e anterrosto, texto de agradecimentos, ficha técnica, texto de apresentação, capítulos, catálogo de reproduções de obras e uma cronologia.

Em termos de produção gráfica o catálogo foi impresso a quatro cores através do processo de impressão offset, pela gráfica Printer Portuguesa. Relativamente aos acabamentos é um catálogo de capa mole, em que o miolo foi cosido e por fim colado à lombada da capa.

A grelha editorial utilizada nesta obra apresenta uma mancha simétrica com 31 mm de margem superior, 52 mm de margem inferior, 17 mm de margem interior, e 15 mm de margem exterior, sendo que o texto utiliza uma base de 5 colunas com uma goteira de 3 mm, sendo que o texto em português é composto em três colunas dessas colunas obtendo um total de 130 mm de largura, e por sua vez o texto em inglês é composto em apenas duas dessas colunas obtendo um total de 85 mm de largura.

Em termos tipográficos são utilizados, ao longo catálogo, dois tipos de letra a Times New Roman e a Gill Sans. A Times New Roman é utilizada nos títulos que são compostos com um corpo de 18 pt; no texto em português com um corpo de 12 pt e uma entrelinha de 16 pt; em dois tipos de situação de legenda de imagem, a primeira situação de legenda é composta em caixa-alta com um corpo de 6 pt e uma entrelinha de 8

pt, já a segunda situação que acontece no catálogo de reprodução de obras as legendas são compostas com um corpo de 9 pt e entrelinha de 11 pt, o título da obra é composto em itálico, e a ficha técnica é composta com um corpo e uma entrelinha 8 pt. A fonte Gill Sans é utilizada no texto em inglês que é composto com um corpo de 9 pt e uma entrelinha de 13 pt; e na cabeça corrente com um corpo de 9 pt.

Relativamente à formatação do texto das diferentes tipologias de texto presentes na obra, são utilizados o alinhamento à direita, que se encontra nos títulos de cada capítulo, e o alinhamento à esquerda presente em todas as situações de texto corrido, sendo que o texto em português contém uma entrada de parágrafo de 5 mm.

A iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia. Uma vez que o tema da obra tem como objetivo representar o artista através da exposição das suas obras, a relação entre o tema e imagem presente no catálogo é de rápida associação e interligação, permitindo assim uma melhor interpretação da obra.

A nível de utilização de cor, é com catálogo que utiliza maioritariamente na sua composição a cor preta, mas que devido à reprodução de imagens das obras originais do designer acaba por utilizar também as cores reais dos trabalhos.

INTERPRETAÇÃO

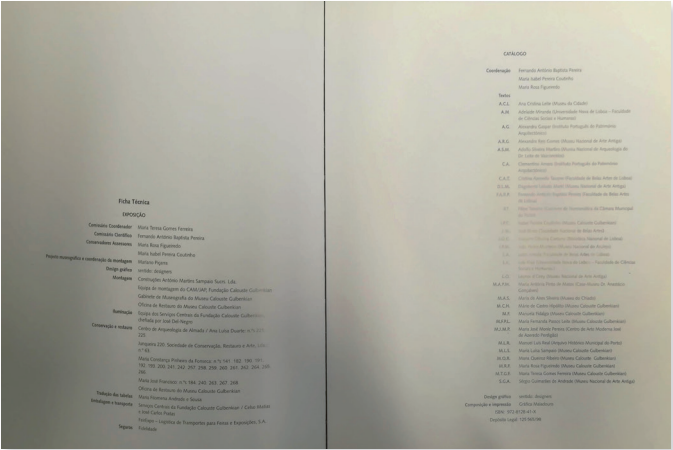
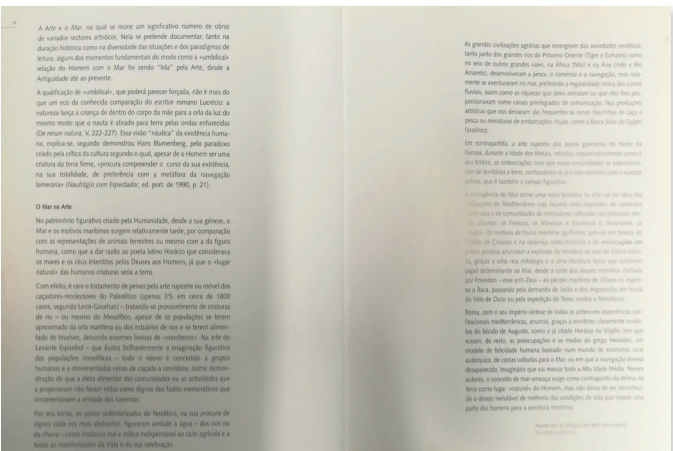
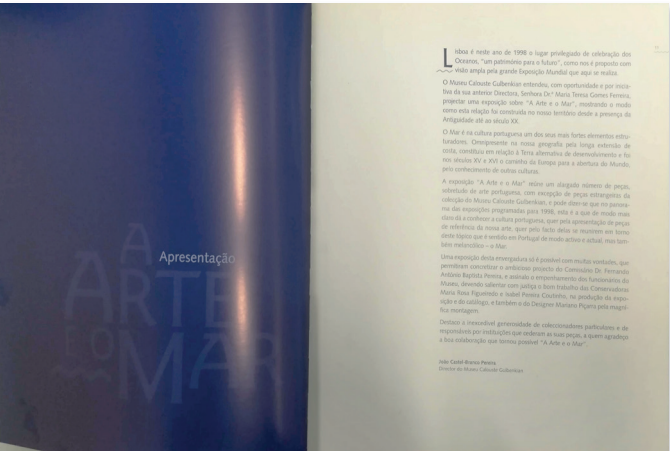
O catálogo a nível de elementos significativos apresenta uma motivação gráfica que provém do design realizado por Sebastião Rodrigues ao longo dos anos. Na capa é representado o símbolo da Agência de Publicidade Artística (APA) desenhado por Sebastião Rodrigues, na qual iniciou a sua carreira profissional com designer e trabalhou durante alguns anos desenvolvendo e criando diversos objetos de design gráfico, logo é algo com bastante significado para o designer.

Trata-se de um catálogo que se prende tanto pelos aspetos de legibilidade e “leiturabilidade” como pelo aspeto de expressividade, isto porque é uma obra em que o designer teve um especial cuidado na escolha do tipo de letra tanto para português como para inglês de modo a que o leitor tenha uma boa experiência de leitura e também por ser um catálogo bastante atrativo devido ao seu *layout* e à forma como o designer optou pela sua estrutura.

FIG. 20

Imagens do catálogo de exposição *A Arte e o Mar*

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, apresentação, texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica.



A Arte e o Mar

CONTEXTO

A exposição *A Arte e o Mar* foi uma iniciativa do Museu Calouste Gulbenkian, em 1998, a propósito das celebrações que se realizavam nesse ano devido à EXPO'98, em que o tema tinha como base os oceanos.

Como tal o Museu C. Gulbenkian decidiu abraçar essa iniciativa e realizar uma exposição dedicada à arte de navegar e partilhando com o público diversos instrumentos desde a Antiguidade até ao século XX, maioritariamente portugueses.

Ao longo do catálogo da exposição podemos observar que o designer quis criar uma relação entre o catálogo e o mar através de utilização de cores e elementos representativos dessa mesma relação.

O design do catálogo foi realizado pelo ateliê Sentido: Designers.

O processo de divulgação do mesmo partiu do Museu C. Gulbenkian, da exposição e das próprias celebrações relacionadas com a EXPO'98.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 235 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 332 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, ficha técnica, índice, apresentação, introdução, diversos capítulos cada um seguido por um catálogo de reprodução de obras, anexos e bibliografia.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Maiadouro, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo com capa mole, e o miolo é cosido e colado pela lombada.

Em termos de grelha editorial utilizada constatamos que são utilizados dois tipos diferentes de grelha editorial para diferentes situações de texto. O texto principal (texto de apresentação, introdução e de capítulo) utiliza uma mancha simétrica com uma margem superior de 30 mm, uma margem inferior de 20 mm, uma margem interior de 85 mm e a margem exterior de 27 mm, sendo composto apenas numa coluna com uma largura de 122 mm. Por sua vez a ficha técnica, os catálogos de reprodução de obras e os anexos utilizam também uma mancha simétricas com uma margem superior de 30 mm, uma margem inferior de 20 mm, uma margem interior de 40 mm e a margem exterior de 25 mm, são compostos em duas colunas com 80 mm de largura e uma goteira de 10 mm.

Relativamente à tipografia são utilizados dois tipos de letra diferente tais como a Humanist 531, para situações de texto corrido, e a Goudy Sans, para situações de texto *display* (ex. títulos).

O tipo de letra Humanist 531 é utilizada ao longo do catálogo em situações de texto corrido tais como na ficha técnica, em que é composta

com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt; no índice e o texto principal apresentam um corpo de 12 pt e entrelinha de 14 pt, e em que os títulos dos capítulos são compostos em *bold*; os excertos de poemas utilizam um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt; ao longo dos catálogos de reprodução de obras é utilizado um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt, em que os títulos das peças são compostos a *bold*; a bibliografia da obra utiliza um corpo e entrelinha de 6 pt, sendo que no nome do autor é composto em caixa-alta; os anexos utiliza um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 10 pt; por último a bibliografia do catálogo utiliza um corpo de 12 pt e entrelinha de 14 pt, sendo que o título da obra encontra-se em itálico.

O tipo de letra Goudy Sans é utilizado em situações como título do catálogo, nos títulos de cada capítulo, neste último com um corpo e entrelinha de 14 pt, e por fim na primeira letra que inicia o texto de cada capítulo, ou seja, na capitular do início do texto.

Em termos de formatação de texto são utilizadas diversas formatações consoante a secção em que o texto se insere. A ficha técnica encontra-se dividida em duas colunas e o texto que se encontra na coluna mais à esquerda é alinhado à direita, já o texto na coluna mais à direita é alinhado à esquerda. O índice, os capítulos, os excertos de poemas, as legendas das imagens do catálogo e os anexos, encontram-se alinhados à esquerda. Por último o texto principal e a bibliografia do catálogo encontram-se justificados e hifenizados.

O tipo de iconografia utilizada ao longo deste catálogo é a fotografia. Por sua vez a relação entre tema e imagem é bem estruturada e compreendida, uma vez que as obras são colocadas logo a seguir ao capítulo que representam.

Em termos de uso de cor é um catálogo que utiliza nomeadamente tons relacionados com o meio aquático como azuis e verdes, criando assim uma ligação entre o catálogo e esse mesmo meio.

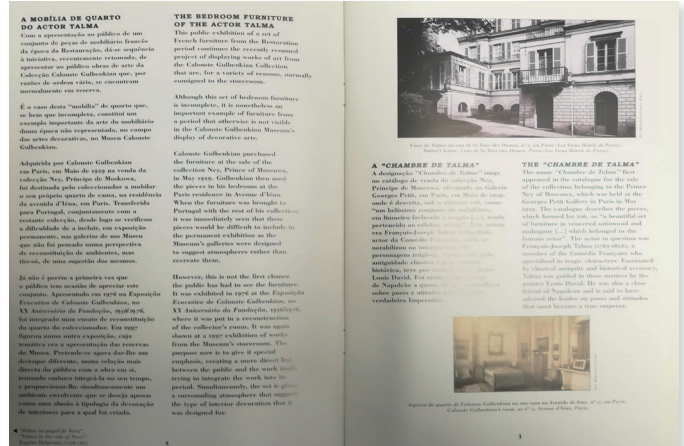
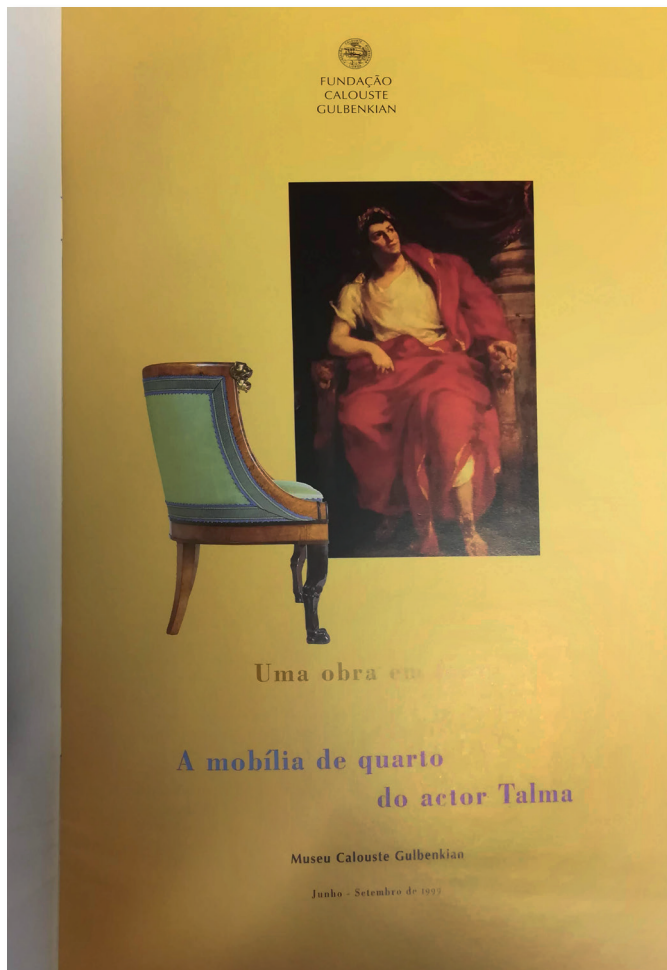
INTERPRETAÇÃO

Em termos de simbolismos para além das cores que o catálogo utiliza, são utilizados também diversos elementos representativos do mar que acabam por dar ao catálogo a sensação do movimento de ondulação do mar, e a própria capa do catálogo representa uma composição gráfica de diversos elementos interligados com a arte do mar.

Este catálogo trata-se de uma obra que se prende mais pela expressividade do que pela legibilidade e “leiturabilidade”, isto porque é um catálogo que tenta transmitir sensações relacionadas com a temática, sobrepondo-se isso aos outros dois aspetos.



FIG. 21
Imagens do catálogo de exposição *A mobília de quarto de quato do actor Talma*
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, folha de rosto, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.



A mobília de quarto do ator Talma

CONTEXTO

A exposição *A mobília de quarto do ator Talma* foi realizada em 1999, pelo Museu Calouste Gulbenkian. Esta exposição esteve inserida numa iniciativa intitulada *uma obra em foco*, que tinha como objetivo apresentar ao público diversas obras que se encontravam conservadas nas reservas do museu. Neste caso a obra em foco tratou-se da mobília de quarto do ator Talma, adquirida pelo Fundador e que constitui um exemplo importante em termos de arte de mobiliário e decoração francês durante a época da Restauração.

Ao longo do catálogo percebemos que o designer do mesmo tenta transparecer os mesmos valores da exposição, criando um catálogo requintado e elegante. O design do catálogo foi da autoria de Alda Rosa.

A divulgação do catálogo terá sido feita através da exposição e pela Fundação.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 184 mm de largura e 297 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e miolo com 24 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto, introdução, diversos capítulos, glossário, bibliografia e ficha técnica.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Espaço 2 Gráfico, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores, com uma tiragem de 1000 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo em que os cadernos e a capa encontram agrafados com dois agrafos na lombada.

A nível da grelha editorial o catálogo utiliza uma mancha simétrica, em que a margem superior tem 25 mm, a margem inferior tem 30 mm, as margens interior e exterior têm 15 mm. O texto é composto em duas colunas com 745 mm de largura com uma goteira de 5 mm. Na coluna mais à esquerda é composto o texto em português, por sua vez na coluna mais à direita é composto o texto em inglês.

A tipografia utilizada ao longo do catálogo é Bodoni, optando a designer por criar diversas hierarquias ao longo do texto através do uso de variações da fonte.

O texto principal é composto com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 14 pt. Os títulos de secção encontram-se com um corpo e entrelinha de 12 pt. As legendas de imagem são compostas em itálico com um corpo de 7 pt e uma entrelinha de 9 pt. O glossário e a bibliografia são compostos em versaletes. Por último a ficha técnica é composta com um corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt.

Relativamente à formatação do texto, todo o texto do catálogo encontra-se alinhado à esquerda, sendo que é importante salientar que na coluna mais à esquerda é composto o texto em português, e por sua vez na coluna mais à direita é composto o texto em inglês.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia, e ao longo da análise feita é notória a relação tida entre tema e imagem, uma vez que as fotografias das peças representadas na exposição acompanham o texto onde são referenciadas ou descritas.

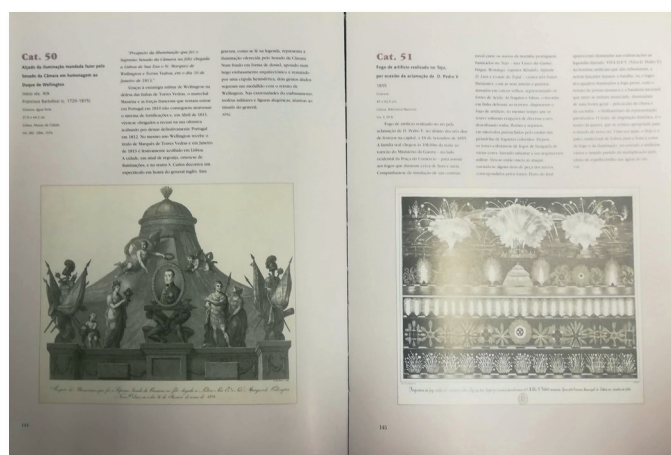
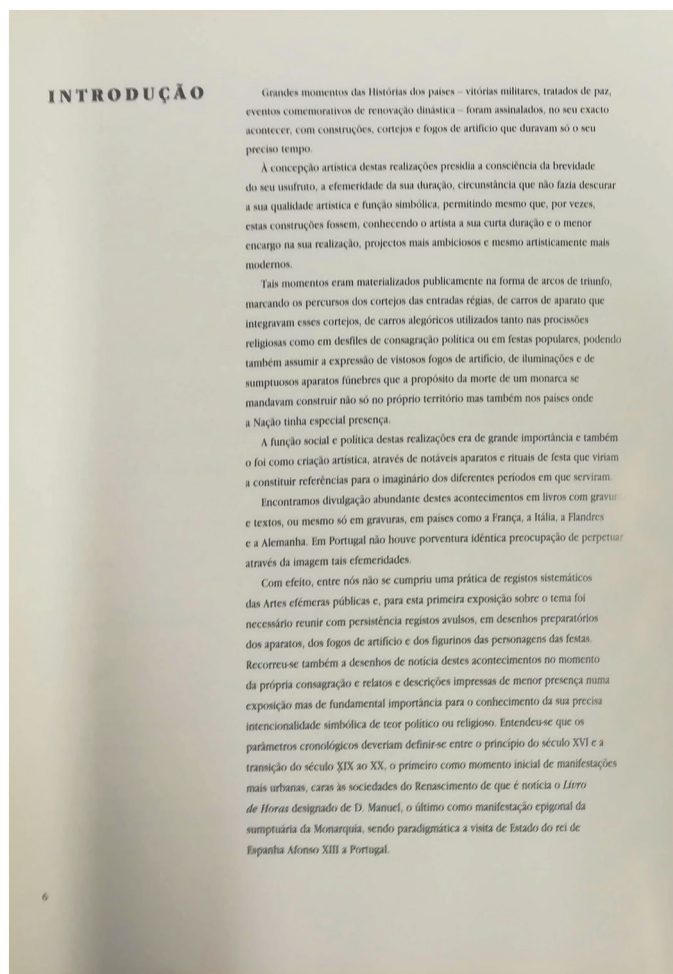
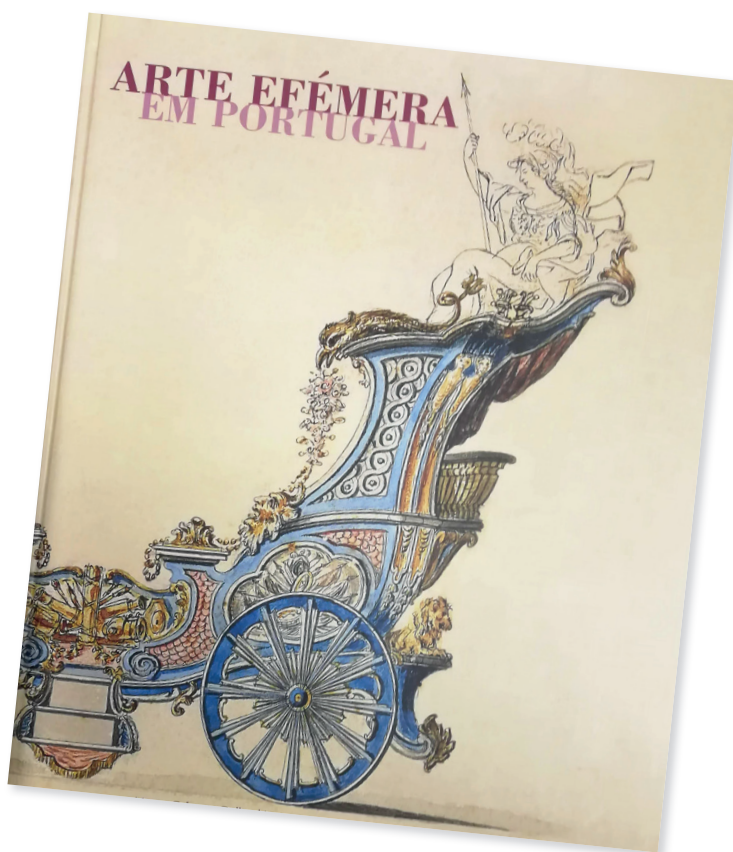
Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo com cores vivas dentro dos dourados como forma de realçar o esplendor da mobília da época da Restauração.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda. Na capa ao serem representadas peças de mobiliário percebemos do que se trata o catálogo.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” como pela expressividade, isto porque dá bastante importância tanto à história das peças expostas como também mostrar os pormenores e a elegância dessas mesmas peças.

FIG. 22
Imagens do catálogo
de exposição *A Arte
Efêmera em Portugal*
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
introdução, texto corrido
e o catálogo de reprodução
de obras.



Arte Efémera em Portugal

CONTEXTO

A exposição *Arte Efémera em Portugal* realizou-se no ano de 2000, e foi organizada pelo Museu C. Gulbenkian, mais precisamente na Galeria de Exposições Temporárias do Museu. Tratou-se da primeira exposição realizada em Portugal deste género tendo como principal foco a vida quotidiana da corte entre os reinados de D. Manuel I e de D. Manuel II, revelando ao público alguns hábitos e extravagâncias dos elementos destas cortes monárquicas.

O Museu C. Gulbenkian trabalhou em parceria com diversas entidades tanto nacionais como internacionais, com a finalidade de reunir o máximo de peças possíveis relacionadas com o tema.

Ao longo do catálogo podemos observar resumos da história desta época e relacionar com as peças expostas inseridas no mesmo.

O design do catálogo foi realizado por Alda Rosa em colaboração com Cristina Pacheco, sendo que optaram por um design mais clássico e representativo da época retratada.

Em termos de divulgação terá sido feita pela própria exposição e pela Fundação através dos seus meios.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 230 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, guardas e miolo com 442 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, ficha técnica, índice, apresentação, diversos capítulos seguidos cada um por um catálogo de reproduções e bibliografia.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Cromotipo Artes Gráficas, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores, com uma tiragem de 1500 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa dura cartonada, e o miolo é cosido e colado à lombada.

A nível da grelha editorial o catálogo utiliza uma mancha simétrica, em que a margem superior tem 30 mm, a margem inferior tem 35 mm, a margem interior e exterior têm 20 mm. A composição do texto varia consoante a hierarquia do texto de que se trata, ou seja, podem ser utilizadas tipologias de quatro colunas ou seis colunas, com uma goteira de 5 mm, variando assim a largura da coluna utilizada.

Em termos de tipografia, são utilizadas ao longo do catálogo três fontes como forma de diferenciar informações tais como Bodoni (utilizada em títulos), Garamond (utilizada em texto corrido, índice e no texto do catálogo de reprodução de obras) e Foundry Sans (utilizada na ficha técnica, em notas de rodapé, em legendas de imagem, em *running headers*, na bibliografia e créditos).

O título do catálogo é composto com um corpo de 42 pt sem entrelinha. O título de cada capítulo é composto em *bold* e caixa alta, com um corpo de 14 pt e uma entrelinha de 16 pt, seguido do nome do autor composto com um corpo de 10 pt. Na ficha técnica é criada diferenciação entre a função desempenhada por um colaborador e o seu nome, sendo que a primeira é apresentada em caixa-alta com um corpo de 6 pt e a segunda é apresentada em *bold* com um corpo de 7 pt e ambas com uma entrelinha de 9 pt. O índice e a bibliografia são compostos com um corpo de 8 pt e entrelinha de 10 pt, sendo que o nome de cada capítulo é apresentado em itálico. O texto corrido é composto com um corpo de 10 pt e entrelinha de 16 pt. As legendas de imagem e as notas de rodapé por sua vez são compostas com um corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt. Os *running headers* apresentam um corpo de 6 pt e são compostos em caixa-alta.

Relativamente à formatação de texto é utilizado apenas o alinhamento à esquerda, sendo que no caso do texto corrido este tem uma entrada de texto de 5 mm.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia, sendo que a relação entre texto e imagem é facilmente compreendida uma vez que as imagens encontram-se após o texto que as contextualiza historicamente.

Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo com bastante utilização de cor devido às peças que apresenta, optando por tons dentro do lilás, rosa e roxo como forma de representar a mais alta classe social da época, a nobreza.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda. Na capa é apresentado um desenho de um “*projeto de carro alegórico a Pallas, deusa da guerra, de Francisco António de Sousa em Último quartel do século XVIII*”, remetendo para a época apresentada e estilos de vida.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” como pela expressividade, dando importância tanto à história das peças expostas como também à sua história.

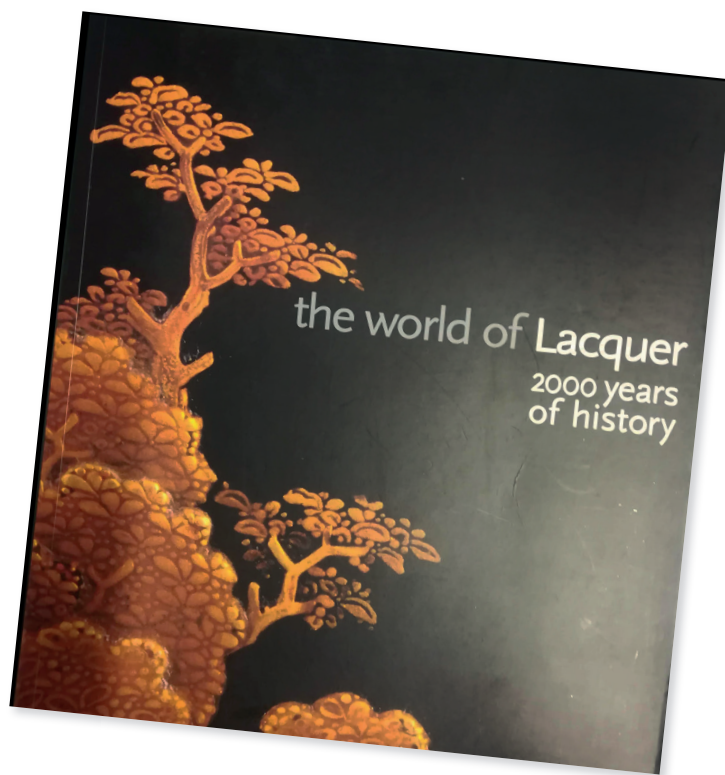
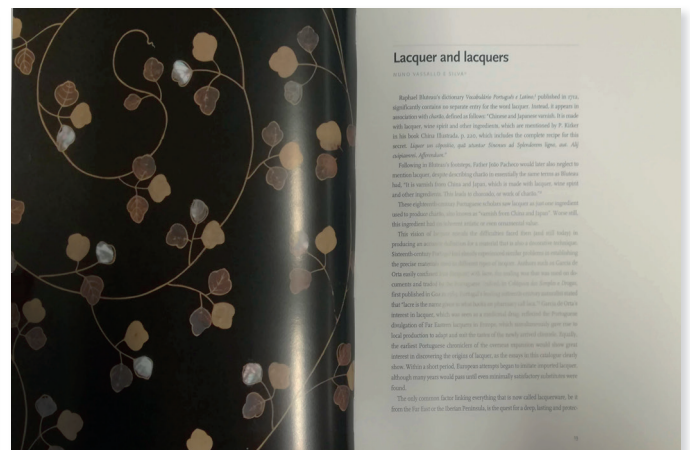
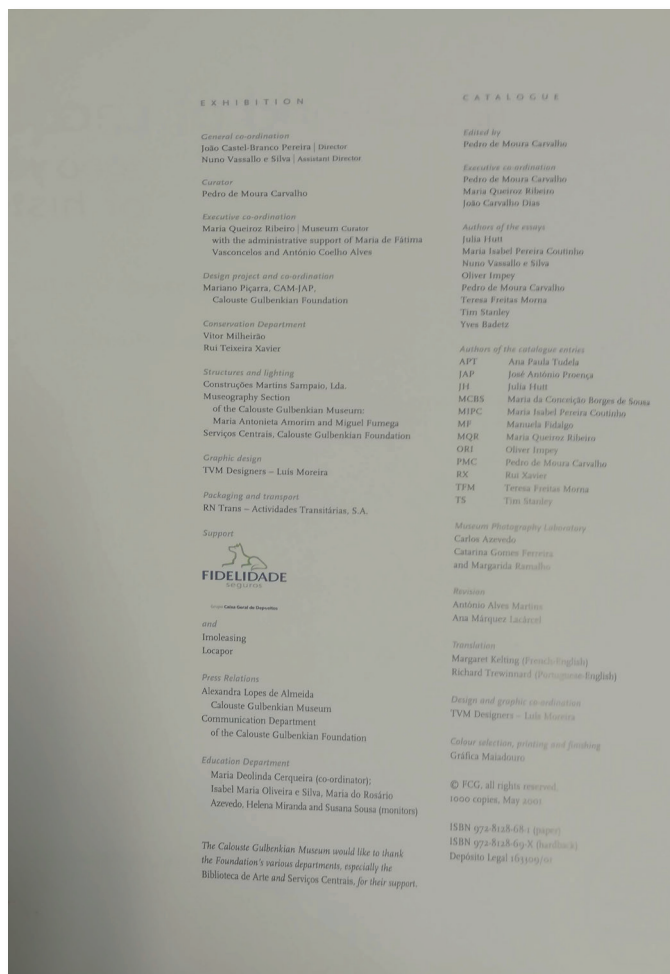


FIG. 23

Imagens do catálogo de exposição

O mundo de Laca

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, ficha técnica, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.



O mundo da Laca, 2000 anos de história

CONTEXTO

A exposição *O mundo da Laca, 2000 anos de história* foi uma iniciativa organizada pelo Museu C. Gulbenkian em colaboração com o Museu Nacional de Arte Antiga, com o *British Museum*, com o *Victoria and Albert Museum* e com diversas coleções privadas, no ano de 2001.

Teve como principal objetivo revelar ao público diversas manifestações da arte da Laca, desde de exemplares com mais de 6.000 anos da China, passando pelo Japão e pelo sudoeste asiático, até às representações mais recentes presentes no mobiliário francês do século XVIII e em obras do século XX.

O catálogo conta com diversos textos sobre a origem deste tipo de arte e representações das peças expostas ao longo da exposição. Trata-se de um catálogo moderno, mas ao mesmo tempo simples e elegante. O seu design do catálogo foi concebido por Luís Moreira (TVM Designers).

A divulgação do catálogo terá sido feita pela FCG e através da exposição que acompanha.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 230 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 264 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, ficha técnica e agradecimentos, índice, apresentação, introdução, diversos capítulos por localização seguidos cada um por um catálogo de reprodução de obras, glossário, bibliografia e créditos fotográficos.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Maiadouro, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores, com uma tiragem de 1.000 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole, e o miolo é cosido e colado à lombada.

Relativamente à grelha editorial utiliza uma mancha simétrica em que a margem superior tem 40 mm, a margem inferior tem 30 mm, a margem interior tem 25 mm e a margem exterior tem 15 mm. A composição do texto em termos de colunas varia consoante as suas dimensões, mas utiliza por base um modelo de 3 colunas com uma goteira de 8 mm, sendo que cada coluna tem uma largura de 58 mm.

Em termos de tipografia, são utilizados dois tipos de letra, usadas para diferentes finalidades, como Scala Sans (utilizada em títulos, ficha técnica, índice, legendas de imagem e textos presentes no catálogo de reprodução de obras) e Garamond (utilizada em texto corrido, agradecimentos, notas de rodapé, glossário, bibliografia e créditos fotográficos).

Os títulos dos capítulos são compostos em caixa-alta e *bold*, e apresentam um corpo de 24 pt e entrelinha de 26 pt. O texto corrido inicia-se no primeiro parágrafo com uma gravura tipo capitular, e é composto com um corpo de 10 pt e entrelinha de 16 pt. A ficha técnica é composta

com um corpo de 7 pt e entrelinha de 9 pt. O índice é composto com um corpo de 10 pt e entrelinha de 12 pt, o designer optou por criar diferenciação entre o nome do autor de cada capítulo e a localização, usando na primeira opção *bold* e caixa-alta, e na segunda opção apenas caixa-alta. As notas de rodapé são compostas com um corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt. As legendas de imagem apresentam o título da obra em itálico e a restante informação em regular, tudo com um corpo de 7 pt e entrelinha de 9 pt. O catálogo de reprodução de obras é composto com um corpo de 7 pt e entrelinha de 11 pt. O glossário é composto com um corpo de 9 pt e entrelinha de 11 pt, em que o nome da peça utiliza a variação *bold* da fonte e a restante informação utiliza o regular. A bibliografia e os créditos fotográficos são ambos compostos com um de 6 pt e entrelinha de 8 pt.

Em termos de formatação de texto é utilizada o alinhamento justificado com hifenização, e ainda uma entrada de parágrafo de 5 mm.

A iconografia usada ao longo do catálogo é a fotografia, por sua vez a relação entre texto e imagem torna-se numa tarefa simples devido à organização da própria obra.

Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo com bastante utilização de cores mais escuras como castanhos, bordos, e preto, de forma a representar a natureza morta.

INTERPRETAÇÃO

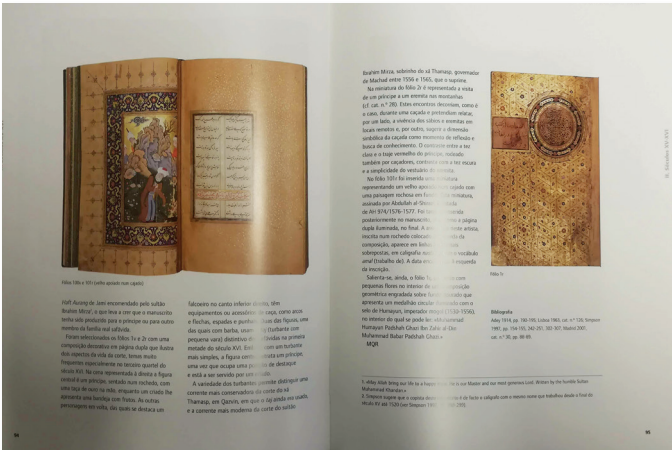
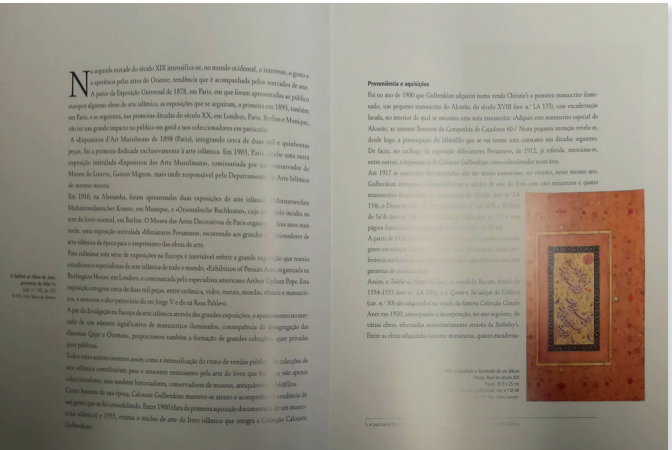
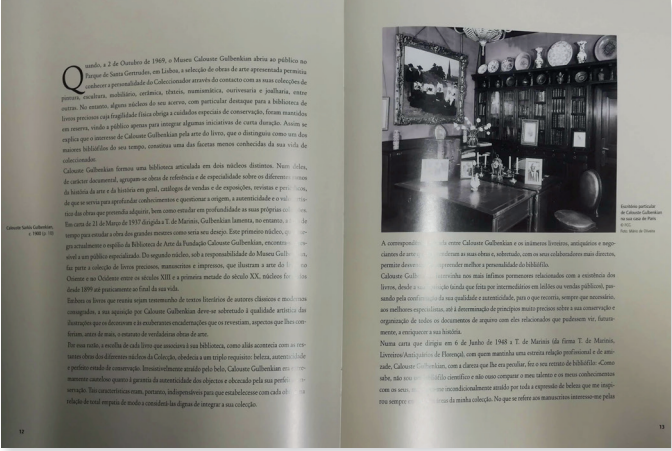
Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda. Na capa é apresentada uma representação da arte laca.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e "leiturabilidade" como pela expressividade, dando importância tanto à história das peças expostas como também à presença desta arte em diversas partes do mundo.

FIG. 24

Imagens do catálogo
de exposição
De Paris a Tóquio

Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a introdução, um separador,
texto corrido e o catálogo
de reprodução de obras.



De Paris a Tóquio, Arte do Livro na Coleção Calouste Gulbenkian

CONTEXTO

A exposição *De Paris a Tóquio, Arte do Livro na Coleção Calouste Gulbenkian* foi uma exposição realizada em 2006, pelo Museu Calouste Gulbenkian a fim de diversas iniciativas comemorativas do 50.º Aniversário da Fundação.

Tratou-se de uma exposição com o intuito de revelar ao público diversos livros adquiridos por Calouste Gulbenkian que compõem a sua biblioteca pessoal. Retrata ainda a história da arte de “fazer livros”, passando pelos diversos processos de concepção do livro e por diversos locais desde do Ocidente até ao Oriente.

O catálogo da exposição por sua vez retrata de forma mais aprofundada a história que engloba não só as obras, mas também a história da biblioteca pessoal do Fundador. O catálogo encontra-se dividido por diversos séculos em que englobam diversas obras que estiveram expostas ao longo da exposição.

O design do catálogo foi realizado por Luís Chimeno Garrido, que optou por um design um clássico sem tirar o protagonismo ao principal objeto analisado.

A divulgação do mesmo foi feita através da exposição e da FCG.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 230 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 243 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, ficha técnica, índice, apresentação, introdução sobre o Fundador e as suas coleções de livros, diversos capítulos divididos por séculos seguidos cada um por um catálogo de reprodução de obras, glossário, bibliografia e índice de inventário.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Facsimile, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores, com uma tiragem de 1000 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole, e o miolo é cosido e colado à lombada.

Relativamente à grelha editorial utiliza uma mancha simétrica em que a margem superior tem 40 mm, a margem inferior tem 30 mm, a margem interior tem 25 mm e a margem exterior tem 15 mm. A composição do texto em termos de colunas varia entre duas opções tais como uma mancha dividida em quatro colunas com uma goteira de 5 mm, ou então duas colunas com uma goteira de 10 mm.

Em termos de tipografia, são utilizadas duas fontes a Garamond (introdução sobre o Fundador e as suas coleções de livros) e a Foundry Sans (utilizada nas restantes tipologias de texto). A ficha técnica apresenta um corpo de 8 pt e entrelinha de 9 pt. O índice é composto com um corpo de 10 pt e entrelinha de 11 pt, sendo que o título de cada

capítulo se encontra a *bold*. A apresentação inicia-se com uma capitular e o restante texto apresenta um corpo de 10 pt e entrelinha de 14 pt. Na introdução sobre o Fundador e a Coleção de seus Livros, o título encontra-se com um corpo e entrelinha de 24 pt, o texto é composto com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 14 pt, por fim as notas de rodapé são compostas com um corpo de 6 pt e uma entrelinha de 8 pt. As legendas de imagem são compostas com um corpo e entrelinha de 8 pt. Os capítulos divididos por séculos apresentam um corpo de 10 pt e entrelinha de 12 pt. O glossário, a bibliografia e o índice de inventário são compostos com um corpo de 9 pt e entrelinha de 11 pt. Por fim os running headers apresentam um corpo 6 pt, em que o título é composto em caixa-alta e a palavras Paris e Tóquio encontram-se a *bold*.

Em termos de formatação de texto o texto composto em Garamond utiliza um alinhamento justificado e hifenizado, por sua vez o texto composto em Foundry Sans utiliza o alinhamento à esquerda e uma entrada de texto de 3 mm.

A iconografia usada ao longo do catálogo é a fotografia, por sua vez a relação entre texto e imagem torna-se numa tarefa simples devido à organização da própria obra.

Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo com bastante utilização de cores devido à diversificação das peças que compõem a obra.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda. Na capa e contracapa são apresentados dois pormenores relacionados com a arte de fazer livros, sendo que na capa é representado um pormenor de encadernação do livro *Rémi des Rauches* de Maurice Genevoix (Paris: 1926), na contracapa é representada um pormenor de gravura n.º 6 do livro *O Livro dos Insetos Seleccionados* de Kitagwa Utamaro (Tóquio: 1788).

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” como pela expressividade, revelando ao leitor a importância e magnificência das diversas obras pertencentes à coleção privada de C. S. Gulbenkian.



FIG. 25
Imagens do catálogo de exposição
Paisagem interior
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.



Paisagem Interior

CONTEXTO

A exposição *Paisagem Interior* foi uma exposição do Museu Calouste Gulbenkian realizada no ano de 2007. Esta exposição partiu de uma ideia tida durante as comemorações do 50.º aniversário da FCG dando assim a oportunidade de artistas contemporâneos intervirem com as suas obras de arte na Coleção do Fundador. O primeiro artista convidado foi José Pedro Croft, escultor contemporâneo, que optou apenas por criar uma instalação de peças geométricas e abstratas no átrio na receção do Museu, não interferindo assim com as obras de arte do Fundador.

O catálogo da exposição retrata a história de vida do artista convidado para esta exposição e a sua obra. Trata-se de um catálogo com um design contemporâneo, simples e limpo, dando principal destaque às obras expostas. O seu design foi realizado pelo estúdio R2 design.

A divulgação do catálogo foi promovida pela FCG e ao longo da exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 224 mm de largura e 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa e miolo com 62 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, apresentação, diversos capítulos, catálogo de reprodução de obras, cronologia e ficha técnica.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Maiadouro, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores, com uma tiragem de 1000 exemplares. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa dura forrada com tecido na qual foi utilizada estampagem como processo de impressão dos elementos que a compõem, o miolo é cosido e por fim colado à capa através das guardas.

Em termos de grelha editorial utiliza uma mancha simétrica em que a margem superior tem 25 mm, a margem inferior tem 28 mm, a margem interior tem 25 mm e a margem exterior tem 20 mm. O texto principal é composto em duas colunas com 87 mm de largura e uma goteira de 5 mm. Tanto a cronologia como a lista de obras são compostas em 4 colunas com 41 mm de largura e uma goteira de 5 mm. Por fim a ficha técnica é composta em 3 colunas com uma largura de 53 mm e uma goteira de 10 mm.

Relativamente à tipografia utilizada ao longo do catálogo é usada a fonte Akkurat. Os títulos são compostos com um corpo de 20 pt e entrelinha de 22 pt. O texto principal apresenta um corpo de 9 pt e entrelinha de 11 pt. As citações são compostas com pelo mesmo corpo e entrelinha que o texto principal, apenas é utilizada a variante da fonte em itálico. As legendas de imagem por sua vez são compostas a **bold** com corpo e entrelinha de 7 pt. As cabeças-correntes são compostas com um corpo de 6 pt e em caixa-alta. Por último, a ficha técnica é composta com um

corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt, sendo que é utilizada a variante *bold* na função desempenhada pelo colaborador da exposição/catálogo para diferenciar entre as restantes informações.

Em termos de formatação de texto, o texto encontra-se justificado e hifenizado, o texto em português é composto a cor preta e encontra-se nas colunas à esquerda, enquanto que o texto em inglês é composto em cor cinza e encontra-se nas colunas à direita, apresentam uma entrada de parágrafo de 3 mm.

A iconografia usada ao longo do catálogo é a fotografia das peças em exposição do artista, sendo a relação entre texto e imagem de fácil compreensão.

Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo que utiliza cores neutras, como cinza e preto.

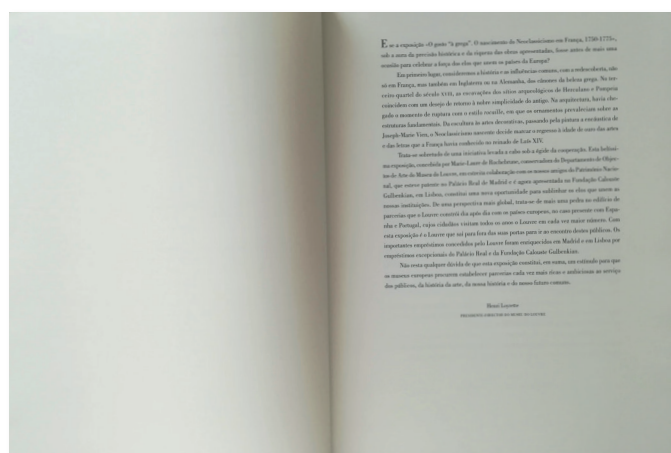
INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela legibilidade e “leiturabilidade” como pela expressividade, criando um meio-termo entre estes aspetos, estruturando-os de forma coerente e simples para o leitor ter uma interpretação concisa do tema retratado.

FIG. 26

Imagens do catálogo de exposição *O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775)*. Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, a introdução, o texto corrido e o catálogo de reprodução de obras.



O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775)

CONTEXTO

A exposição *O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775)*, foi uma iniciativa conjunta do Museu C. Gulbenkian com o Museu do Louvre e o Património Nacional de Espanha, realizada no ano de 2008. Teve como objetivo apresentar ao público diversas peças de arte francesa como esculturas, pinturas, porcelanas, peças de mobiliário e ourivesaria pertencentes à época histórica do neoclassicismo.

O catálogo da exposição retrata as peças expostas e a história da sua origem. Trata-se de um catálogo com um design clássico, simples e elegante, tendo como objetivo transmitir os valores das entidades pertencentes à iniciativa e da própria exposição. O seu design foi realizado por Subiela.

A divulgação do catálogo foi promovida pelas entidades realizadoras da exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 240 mm de largura e 290 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 319 páginas.

O miolo é composto da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, ficha técnica, agradecimentos, apresentação, índice, diversos capítulos, catálogo de reprodução de obras, cronologia, bibliografia e índice onomástico.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Brizzolis, utilizando o processo de impressão offset a quatro cores. Em termos de acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole e o miolo é cosido e por fim colado à lombada, o trabalho de encadernação foi realizado por Encuadernación Ramos.

Em termos de grelha editorial utiliza uma mancha simétrica com 30 mm de margem superior e margem inferior, e 20 mm de margem exterior e interior. Os diversos tipos de textos que compõem o catálogo tem por base uma grelha de seis colunas com 10 mm de goteira.

A tipografia utilizada ao longo da obra é a fonte Bodoni, optando o designer por criar diferenças entre informações utilizando variantes da fonte.

Os títulos são compostos com um corpo de 16 pt e entrelinha de 24 pt, sendo que o nome do autor é composto a 7 pt. A ficha técnica e os agradecimentos são compostos com um corpo de 7 pt e entrelinha de 9 pt. O texto corrido é composto com um corpo de 11 pt e entrelinha de 17 pt. Os *running headers* apresentam um corpo de 6 pt, sendo que na página par encontra-se o nome do autor e na página ímpar o título do capítulo. As legendas de imagem são compostas com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 12 pt, sendo que o nome da obra é composto em

itálico. Por último as notas de rodapé são compostas com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 12 pt.

Em termos de formatação de texto são utilizados dois tipos de formatação, o texto corrido utiliza uma formatação de texto justificada e hifenizada, enquanto que as restantes tipologias de texto utilizam o alinhamento à esquerda.

O tipo de iconografia utilizada ao longo de todo o catálogo é a fotografia, tratando-se de uma obra em que é necessário que a relação entre tema e imagem seja explícita para o leitor, uma vez que o tipo de obras expostas demonstra pormenores de extremo valor para o tema representado.

Em termos de utilização de cor, podemos observar que se trata de um catálogo que utiliza cores entre azuis e dourados como forma de representar a época em que se enquadra.

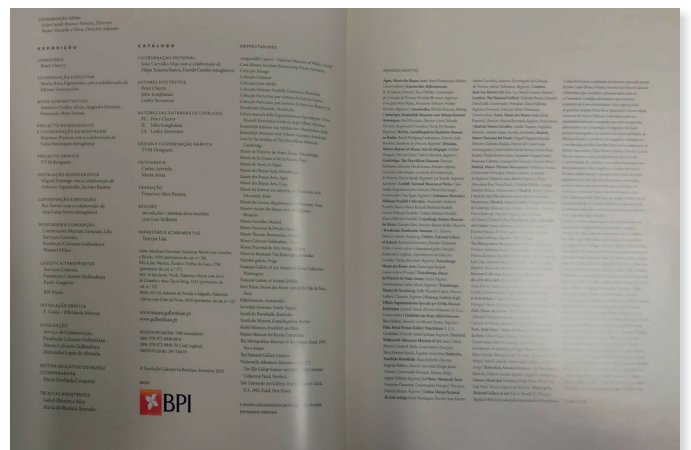
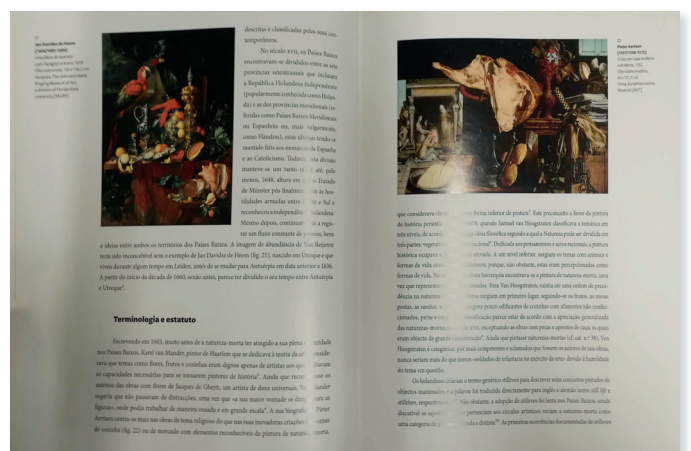
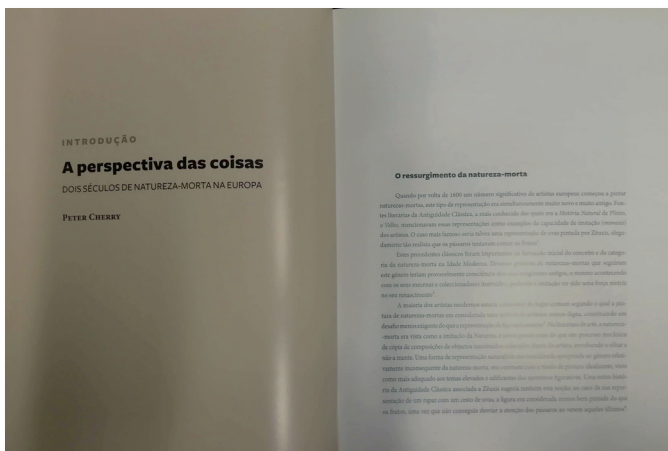
INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não se trata de um catálogo que apresente elementos que necessitem de uma interpretação mais profunda. Na capa podemos observar a representação de um vaso intitulado "*Bachelier à serpentes*", feito pela manufatura *Real de Porcelanas de Sèvres*, datada de 1766, tratando-se assim de um bom exemplo para mostrar do que se trata o tema elaborado ao longo do catálogo.

É um catálogo que se prende tanto pela legibilidade e "leiturabilidade" com pela expressividade, criando de uma forma clássica e elegante um meio-termo entre estes aspetos que permitem ao leitor ter uma boa experiência de leitura.



FIG. 27
Imagens do catálogo de exposição
A Perspectiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a introdução, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e a ficha técnica.



DÉCADA DE 2010

A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII

CONTEXTO

A exposição *A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII*, foi uma iniciativa realizada em 2010 pelo Museu Calouste Gulbenkian em colaboração com diversas entidades tanto nacionais como internacionais.

A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa foi a primeira exposição realizada em Portugal inteiramente dedicada ao género pictórico natureza-morta, que se trata de um estilo artístico associado à representação de frutos, flores, peças de caça, artefactos e utensílios da vida quotidiana.

A exposição contou com inúmeras peças datadas entre os séculos XVII e XX, algumas delas pertencentes ao espólio adquirido por C. S. Gulbenkian.

O catálogo retrata de uma forma clássica, elegante e requintada tanto a história como a proveniência das peças representativas deste estilo artístico. O design do catálogo desta exposição foi realizado pelo ateliê TVM designers.

A divulgação do catálogo foi promovida através dos meios de divulgação do Museu C. Gulbenkian e através da própria exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo *A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII* apresenta um formato de 235 mm de largura por 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 272 páginas. O miolo por sua vez é composto por folha de rosto e anter-rosto, ficha técnica, agradecimentos, índice, apresentação, introdução, diversos capítulos sobre a temática, catálogo de reprodução de obras, lista de obras, bibliografia, índice remissivo e créditos fotográficos.

A impressão do catálogo foi realizada pela gráfica Texttype, com uma tiragem de 1000 exemplares impressos em offset a quatro cores.

Relativamente aos acabamentos trata-se de um catálogo de capa mole, tendo o miolo sido cosido e por sua vez colado à lombada.

Em termos de grelha editorial deste catálogo podemos constatar ao longo da análise feita que são utilizados três tipos de grelha em diversas situações de texto. A ficha técnica, os agradecimentos e o índice utilizam uma mancha simétrica com 20 mm de margem superior, 35 mm de margem inferior, e 30 mm de margem interior e exterior, dividindo o texto numa base de 3 colunas cada uma com 56 mm de largura e 3 mm de goteira. A apresentação, o texto principal, as legendas de imagem, as notas de rodapé e o texto do catálogo de reprodução de obras utilizam uma mancha simétrica com os seguintes valores 25 mm de margem superior, 30 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior e 15 mm de margem exterior, em termos de

colunas a apresentação utiliza apenas duas colunas com 91 mm de largura e uma goteira de 8 mm, já o texto principal, as legendas de imagem, as notas de rodapé e o texto do catálogo de reprodução de obras dividem-se numa base de 5 colunas cada uma com 32,4 mm de largura e uma goteira de 7 mm. Por fim, a bibliografia, o índice remissivo e os créditos fotográficos utilizam uma mancha simétrica de 20 mm de margem superior, 30 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior e 10 mm de margem exterior, utilizando 4 colunas cada uma com 46,5 mm de largura e uma goteira de 3 mm.

Relativamente à tipografia são utilizadas duas fontes ao longo do catálogo a fonte Garamond, utilizada para situações de texto corrido uma vez que se trata de uma fonte serifada o que permite uma melhor experiência de leitura, e a fonte Freight Sans, utilizada em situações de texto *display* como títulos. A fonte Garamond é utilizada no texto principal com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 14 pt; nas notas de rodapé com um corpo de 6 pt e entrelinha de 8 pt; no texto do catálogo de reprodução de obras com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 12 pt, sendo que o nome da peça encontra-se em itálico e o nome do artista em **bold**; e por fim, na bibliografia, no índice remissivo e nos créditos fotográficos com um corpo e entrelinha de 6 pt. A fonte Freight Sans é utilizada nos títulos antes do texto principal com um corpo de 12 pt e a **bold**; na ficha técnica com um corpo de 7 pt e entrelinha de 9 pt em caixa-alta; e por fim, nas legendas de imagem com um corpo de 7 pt e entrelinha de 9 pt, sendo que o nome do artista é composto em **bold** e o título da obra em itálico. Em termos de formatação do texto, o texto principal e as notas de rodapé apresentam um alinhamento justificado com hifenização, e uma entrada de paragrafo de 10 mm. Já a ficha técnica, os agradecimentos, o índice, o texto de apresentação e de introdução, o catálogo de reprodução de obras, a bibliografia, o índice remissivo e os créditos fotográficos apresentam um alinhamento à esquerda.

O tipo de iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia, e a relação criada entre o tema e a imagem é bastante explícita e facilmente compreendida devido à organização do próprio livro como também pela importância dada à representação da imagem.

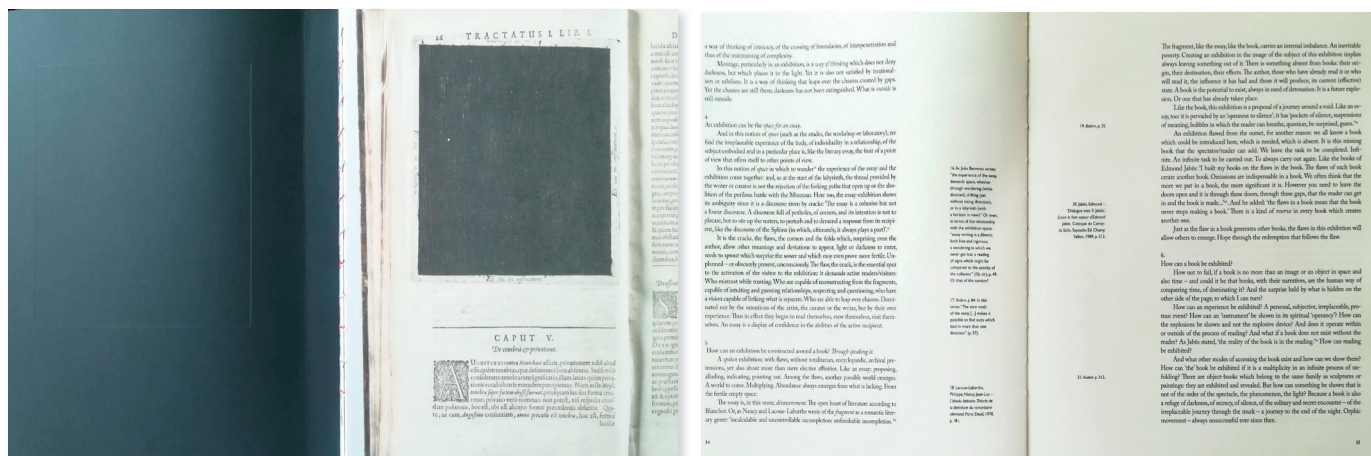
Trata-se de um catálogo que utiliza um conjunto de cores diretamente interligadas com o tema, tais como o castanho, o bordô, o preto, verde seco, entre outros.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não é um catálogo que necessite de uma interpretação mais aprofundada de simbolismos, uma vez que na capa podemos observar uma peça relacionada com o tema da exposição intitulada de *Natureza-morta com conchas e búzios*, de Abraham Susenier, datada em 1659.

Este catálogo é uma obra que se prende tanto pelos aspetos de legibilidade e leiturabilidade como pelo aspeto de expressividade, ou seja, é uma obra que demonstra a importância do pormenor e do estilo pictórico das peças expostas.

FIG. 28
Imagens do catálogo
de exposição
Tarefas Infinitas.
Quando a Arte e o Livro
se Ilimitam
Nestas imagens podemos
observar a capa e a subcapa
do catálogo, o texto corrido
um dos encartes e o catálogo
de reprodução de obras.



Tarefas Infinitas. Quando a Arte e o Livro se Ilimitam

CONTEXTO

A exposição *Tarefas Infinitas. Quando a Arte e o Livro se Ilimitam*, resulta de uma colaboração entre o MCG e a Biblioteca de Arte, no ano de 2012.

Esta iniciativa teve como principal objetivo apresentar ao público o vasto espólio de livros pertencentes ao Museu e à Biblioteca, mostrando as diversas fases do processo de criação de um livro através da exposição de edições únicas representativas de vários períodos históricos.

O catálogo da exposição permite-nos de forma mais pormenorizada as peças únicas que estiveram expostas, desenvolvendo a sua história e os seus elementos que fizeram com que fossem escolhidos para integrar esta iniciativa. Trata-se de um catálogo com design moderno e inovador, transmitindo ele próprio o preceito da exposição. O seu design foi desenvolvido pela designer Sílvia Prudêncio.

A sua divulgação foi feita através da exposição e através das diversas plataformas que a FCG dispõe para este efeito.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 234 mm de largura por 277 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, 244 páginas que formam o miolo e diversos encartes inseridos ao longo da estrutura. O miolo encontra-se estruturado com folha de rosto e anterrosto, índice, apresentação, preâmbulo, capítulos, catálogo de reprodução de obras, bibliografia e créditos. O formato e o número de páginas de cada encarte varia. O encarte da página 49 apresenta um formato de 160 mm de largura por 240 mm de altura e é composto por 20 páginas, o encarte da página 57 apresenta um formato de 103 mm de largura por 160 mm de altura e é composto por 16 páginas, e por último, o encarte da página 149 apresenta um formato de 215 mm de largura por 250 mm de altura e é composto por 8 páginas.

A impressão do catálogo foi realizada pela Gráfica Maiadouro, através do processo de impressão offset a quatro cores. Em termos de acabamentos é uma obra com capa mole na qual podemos observar um vinco que funciona com uma moldura em volta da imagem que a compõe, relativamente ao miolo este foi cosido com linha vermelha podemos observar este pormenor da costura pois esta encontra-se visível fazendo parte do design do catálogo, por fim e ainda em termos do miolo este foi colado à contracapa apenas através da última página, sendo que esta foi diretamente colada à contracapa a partir de uma tira de 10 mm de modo a ligar as duas partes.

Em termos de design, a grelha editorial utilizada ao longo da obra apresenta uma mancha simétrica com 32 mm de margem superior, 30 mm de margem inferior, 20 mm de margem interior, e 20 mm de margem exterior, a mancha utiliza uma base de 6 colunas com uma goteira entre cada uma de 3 mm, sendo que o texto corrido é composto

em 4 dessas colunas obtendo uma largura total de 130 mm, e as são compostas apenas numa coluna tendo uma largura total de 30 mm. Os diversos encartes inseridos na estrutura da obra também apresentam diferentes grelhas editoriais, tais como, o encarte da página 49 apresenta uma mancha simétrica com 35 mm de margem superior, 50 mm de margem inferior, 15 mm de margem interior, e 45 mm de margem exterior, sendo que o texto é composto numa coluna com 100 mm de largura; o encarte da página 57 apresenta uma mancha simétrica com 10 mm de margem superior, 18 mm de margem inferior, 11 mm de margem interior, e 11 de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna de 81 mm de largura; e por último, o encarte da página 149 apresenta uma mancha simétrica com 30 mm de margem superior, 45 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior, e 30 mm de margem exterior, sendo o texto composto numa coluna com 155 mm de largura. As imagens não utilizam uma grelha específica uma vez que o seu formato varia influenciando a sua colocação na página.

Relativamente à tipografia, são utilizados ao longo do catálogo dois tipos de letra, o tipo de letra Gill Sans e o tipo de letra Times. O tipo de letra Gill Sans é utilizado maioritariamente em situações de título, tais como, no subtítulo do catálogo no qual é apresentado em caixa-alta e com um corpo e uma entrelinha de 9 pt; no índice é utilizado nos títulos de cada capítulo em caixa-alta e com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 18 pt; nos títulos de cada capítulo é apresentado com a variante *light* e com um corpo de 20 pt; por fim, nas notas de rodapé e no encarte da página 57 apresenta um corpo de 7 pt e uma entrelinha de 9 pt. O tipo de letra Times é utilizado maioritariamente em situações de texto corrido, tais como, no título do catálogo em que é apresentado em itálico e com um corpo de 9 pt; no índice é utilizado nos subtítulos de cada capítulo com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 18 pt; na bibliografia e nos créditos é apresentado em caixa-alta e com um corpo de 7 pt e uma entrelinha de 17 pt; no texto corrido e nos restantes encartes apresenta um corpo com 11 pt e uma entrelinha de 13 pt; em cada página de início de capítulo é apresentado um texto, esse texto é composto com um corpo de 14 pt e uma entrelinha de 20 pt; nas legendas de imagem apresenta um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 16 pt, neste caso o título da obra é composta em itálico; nas cabeças correntes é apresentado em caixa-alta e com um corpo de 6 pt; e por último, na bibliografia e nos créditos é apresentado com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 10 pt.

Em termos de formatação de texto são utilizados diversos tipos de alinhamento nas tipologias de texto existentes na obra, sendo que o texto corrido utiliza o alinhamento justificado hifenizado com uma entrada de parágrafo de 8 mm, as notas de rodapé utilizam o alinhamento à direita, e os textos inseridos na página de início de capítulo utilizam o alinhamento ao centro.

A iconografia utilizada ao longo deste livro é a fotografia, sendo que

a sua relação com a temática é facilmente interligada pois esta relação foi estruturada de forma coerente e com bastante qualidade.

A nível da cor, é um catálogo que maioritariamente usa a cor preta na sua composição do texto, mas as imagens representadas no catálogo são reproduzidas com as suas cores originais e variadas.

INTERPRETAÇÃO

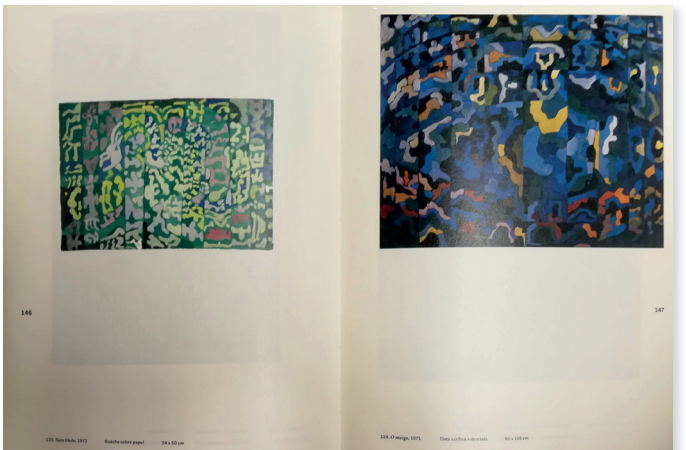
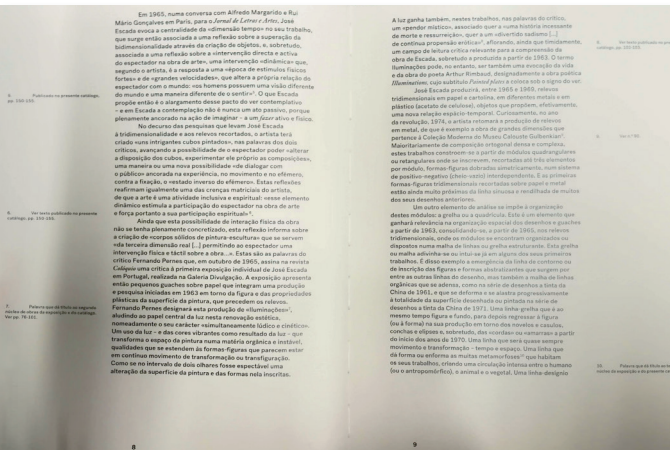
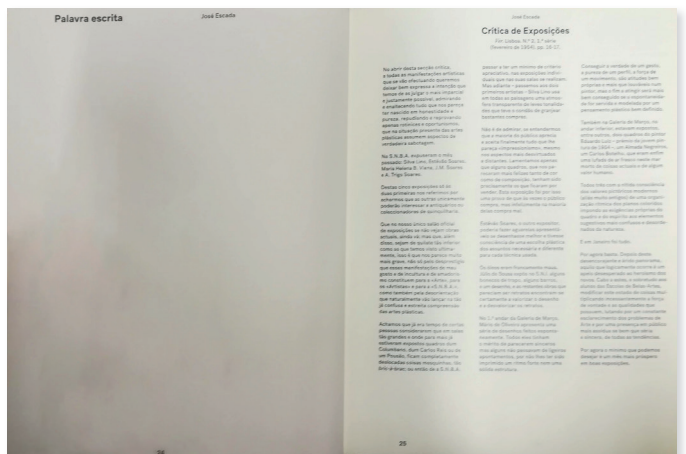
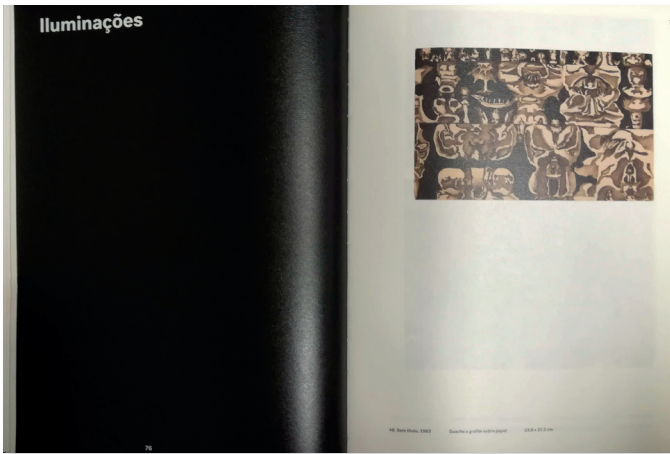
Em termos simbólicos este catálogo não precisa de um maior aprofundamento nesta área. Na capa podemos observar a reprodução de uma imagem retirada do livro intitulado *Utriusque cosmi maiores scilicet et minoris [...]*, de Roherd Fludd (1574-1637), que remete para a ideia do infinito.

Trata-se de uma obra que se prende tanto pela expressividade como pela legibilidade e “leiturabilidade”, uma vez que valoriza o aspeto visual da obra em termos de design e de objeto, e também valoriza a leitura e a forma como esta deve ser feita, de forma estruturada e coerente.

FIG. 29

Imagens do catálogo de exposição José Escada – *Eu não evoluo, viajo.*

Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, um separador, o texto corrido, e o catálogo de reprodução de obras.



José Escada – Eu não evoluo, viajo

CONTEXTO

A exposição *José Escada – Eu não evoluo, viajo* foi uma iniciativa realizada pelo CAM, em 2016.

Esta iniciativa foi a primeira exposição retrospectiva dedicada ao artista José Escada, onde foi apresentado ao público a sua obra singular, que se divide entre a arte da figuração e a arte da abstração, mostrando a vasta coleção de técnicas utilizadas por Escada desde pintura, desenho, ilustração e colagem, dando a conhecer o percurso do artista pelo modernismo português e europeu.

O catálogo apresenta ao público de forma mais pormenorizada a história do artista e das suas obras. É um catálogo com um design simples e moderno, mantendo uma coerência entre ambos os aspetos que permite com que o objetivo principal do catálogo não seja desvalorizado. O seu design foi desenvolvido pela designer Sofia Gonçalves.

A sua divulgação foi feita através da exposição e pelos diversos meios que a FCG detém para este efeito.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 200 mm de largura por 270 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e 264 páginas que compõem o miolo. O miolo estrutura-se da forma seguinte: folha de rosto, índice, apresentação, capítulos acompanhados pela reprodução das obras, biografia, lista de obras, bibliografia, ficha técnica e agradecimentos.

A impressão do catálogo foi realizada pela Gráfica NorPrint, através do processo de impressão offset a 4 cores, com uma tiragem de 600 exemplares. A nível de acabamentos é um catálogo de capa mole, em que o miolo foi cosido e colado à lombada da capa.

Em termos de grelha editorial, utiliza uma mancha de texto simétrica com 10 mm de margem superior, 50 mm de margem inferior, 25 mm de margem interior, e 10 mm de margem exterior, a mancha de texto utiliza uma base de 3 colunas com uma goteira entre cada coluna de 10 mm, sendo que o texto corrido utiliza duas dessas colunas obtendo uma coluna com uma largura total de 106,5 mm, os títulos, a lista, as notas e as legendas utilizam apenas uma das três colunas obtendo uma largura total de 48 mm.

Relativamente à tipografia, são utilizados dois tipos de letra, o tipo de letra Garamond, usado para as palavras em itálico, e um tipo de letra sem serifa, usado no restante texto. Os títulos de cada capítulo são compostos a *bold* e com um corpo de 16 pt. O texto corrido é composto com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 12 pt. As legendas de imagem, as notas de rodapé, a lista de obras e a ficha técnica são compostas com um corpo e uma entrelinha de 7 pt, nas legendas de imagem o título da obra é apresentado em itálico. A biografia utiliza um

corpo e uma entrelinha de 10 pt, sendo que é feita referência ao ano de onde foi retirada a informação e é apresentado com um corpo de 14 pt. Por fim, a bibliografia é apresentada com um corpo de 9 pt e uma entrelinha de 11 pt, o título da obra referência é apresentado em itálico.

A nível da formatação do texto é utilizado ao longo da obra o alinhamento à esquerda com uma entrada de parágrafo de 12 mm.

A iconografia utilizada neste catálogo é a fotografia. A relação entre tema e imagem é facilmente interpretada uma vez que a temática e o conteúdo se completam, pois permitem uma maior perceção do que está a ser analisado.

Em termos de cor, é um catálogo que utiliza maioritariamente a cor preta na sua estruturação, mas também utiliza devido à reprodução das diversas obras de arte originais do artista uma paleta de cores bastante variada.

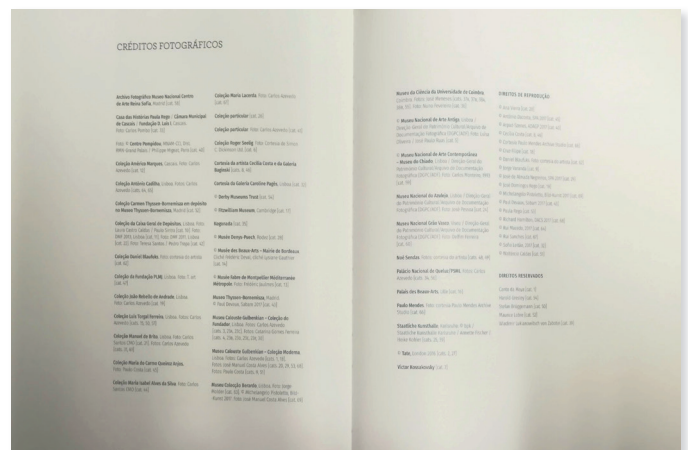
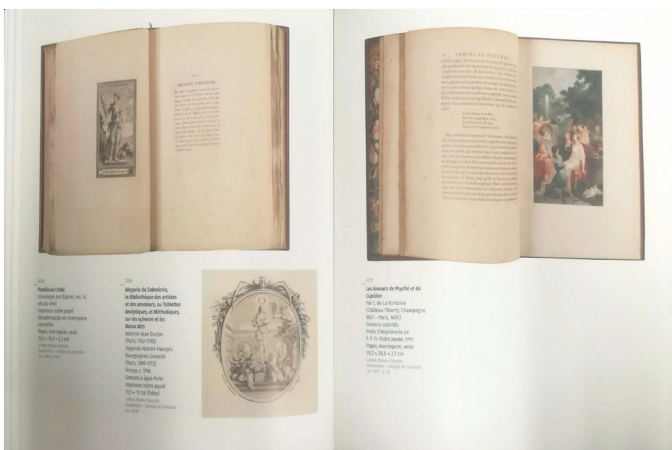
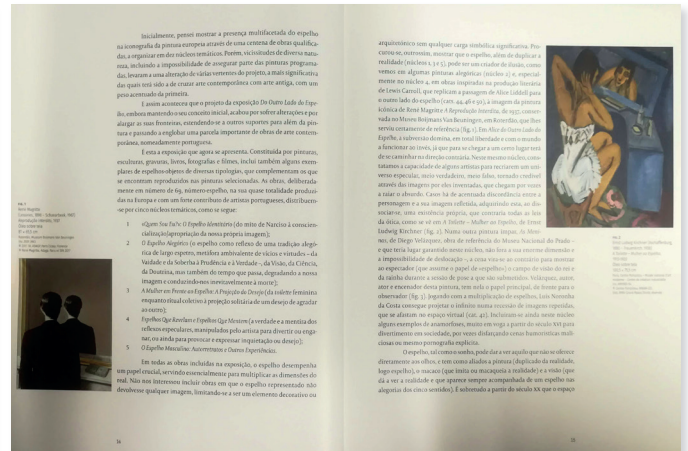
INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos, é uma obra com bastantes significados intrínsecos por o artista que apresenta refletir através da sua obra a sua própria essência e estado de espírito. Com isto, podemos observar que na capa é representado um desenho sem título no qual foi utilizada a técnica de tinta da china sobre papel, o qual podemos constatar que se trata de uma obra abstrata, mostrando assim o tipo de trabalho executado pelo artista.

Relativamente aos aspetos de expressividade, legibilidade e “leitabilidade”, é um catálogo que valoriza estes aspetos mencionados, ou seja, é bastante coerente no desenvolvimento da sua estrutura permitindo que o leitor obtenha tanto uma experiência visualmente agradável e apelativa como também uma experiência de leitura cuidada e conexa.



FIG. 30
Imagens do catálogo de exposição *Do Outro Lado do Espelho*
Nestas imagens podemos observar a capa do catálogo, a folha de rosto, o texto corrido, o catálogo de reprodução de obras e os créditos fotográficos.



Do Outro Lado do Espelho

CONTEXTO

A exposição *Do Outro Lado do Espelho* foi uma iniciativa organizada pelo MCG, no ano de 2017.

Esta exposição tem a particularidade de remeter para o mundo da obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, tendo o espelho como principal objeto de foco. A exposição teve como objetivo mostrar diversos sentidos patentes em várias obras de arte europeias desde do século XVI até aos dias de hoje.

O catálogo desta exposição retrata de forma moderna, elegante e requintada a essência da temática da exposição, revelando-nos a história por de trás das peças e a sua ligação ao objeto espelho. O design do catálogo foi desenvolvido pelo ateliê Overshoot.

A divulgação do catálogo terá sido promovida através dos meios que o MCG detém para esta ação e através da exposição.

DESCRIÇÃO

O catálogo apresenta um formato de 235 mm de largura por 280 mm de altura, e é composto por capa, contracapa, badanas e miolo com 152 páginas. O miolo encontra-se estruturado da forma seguinte folha de rosto e anterrosto, índice, apresentação, introdução, capítulos, catálogo de reprodução de obras, créditos fotográficos e ficha técnica.

A produção gráfica do catálogo foi realizada pela Gráfica Maiadouro, com uma tiragem de 300 exemplares impressos através do processo de impressão offset a quatro cores. Relativamente aos acabamentos, podemos observar que é um catálogo de capa mole na qual foi utilizado o processo de estampagem a frio para a impressão do título, e relativamente ao miolo este foi cosido e colado à lombada da capa ligando as duas estruturas.

A nível de design, a grelha editorial utiliza uma mancha simétrica com 26 mm de margem superior, 40 mm de margem inferior, 34 mm de margem interior, e 10 mm de margem exterior, sendo que a composição do texto utiliza uma base de 6 colunas com uma goteira de 3 mm. O texto corrido utiliza 4 dessas colunas de base obtendo uma coluna com uma largura total de 127 mm; os créditos fotográficos e a ficha técnica utilizam as 6 colunas de base formando pares duas a duas colunas obtendo 3 colunas com 62 mm de largura.

Relativamente à tipografia, são utilizadas três fontes ao longo da obra, a fonte Archer Pro, utilizada nas situações de títulos, a fonte Capitulum2, utilizada nas situações de texto corrido, e a fonte Fira Sans, utilizada nas legendas de imagem. A fonte Archer Pro é apresentada no título do catálogo com um corpo de 50 pt, nos títulos de capítulo com um corpo de 22 pt e uma entrelinha de 26 pt, e nos nomes dos autores de cada texto em caixa-alta e com um corpo de 12 pt. A fonte Capitulum2 compõem o texto corrido com um corpo de 10 pt e uma entrelinha de 14

pt, e as notas de rodapé com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 12 pt. Por fim, a fonte Fira Sans é utilizada nas legendas de imagem dos capítulos com um corpo de 7 pt e uma entrelinha de 8 pt, sendo que o título da obra é composto em itálico e o nome do prestador com um corpo de 6 pt, as legendas de imagem do catálogo de reprodução de obras com um corpo 8 pt e uma entrelinha de 10 pt, sendo que o nome do autor da obra é apresentado a *bold* e em capitulares, o título da obra é apresentado a itálico e em *bold*, e o nome do prestador é apresentado com um corpo de 6 pt, por último, a ficha técnica é composta com um corpo de 8 pt e uma entrelinha de 10 pt, na qual a função desempenhada por cada pessoa nela referida é apresentada a *bold* e em caixa-alta.

Em termos de formatação de texto, o texto corrido e as notas de rodapé utilizam um alinhamento justificado e hifenizado, sendo que no texto corrido a primeira linha inicia-se em capitulares e os restantes parágrafos apresentam uma entrada de texto de 26 mm, já as legendas de imagem e a ficha técnica utilizam um alinhamento à esquerda, sendo que as legendas de imagem presentes nos capítulos encontram-se colocadas por baixo da imagem, as legendas de imagem presentes no catálogo de reprodução de obras encontram-se colocadas consoante o formato da imagem que acompanham.

A iconografia utilizada ao longo do catálogo é a fotografia. A relação entre tema e imagem é conseguida de forma direta e objetiva, ou seja, a relação entre ambos os aspetos é feita através do texto que acompanha e da própria temática representada sem outras motivações intrínsecas.

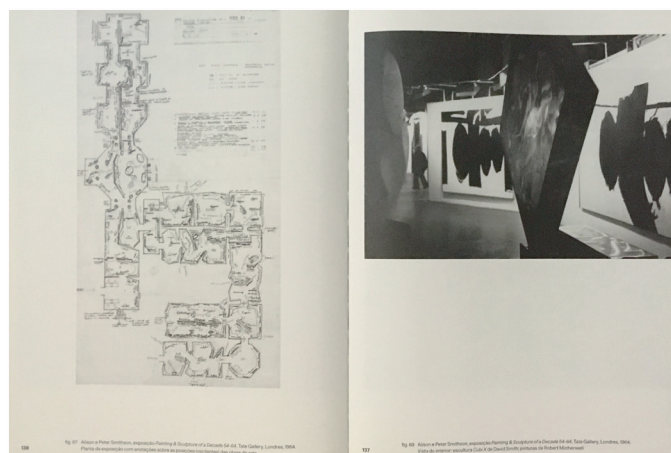
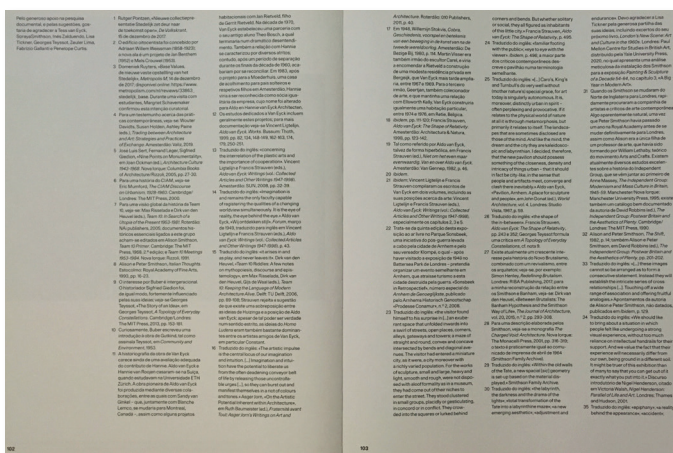
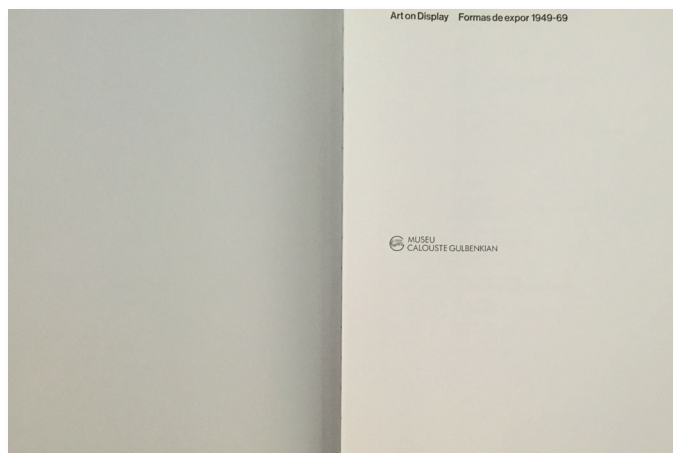
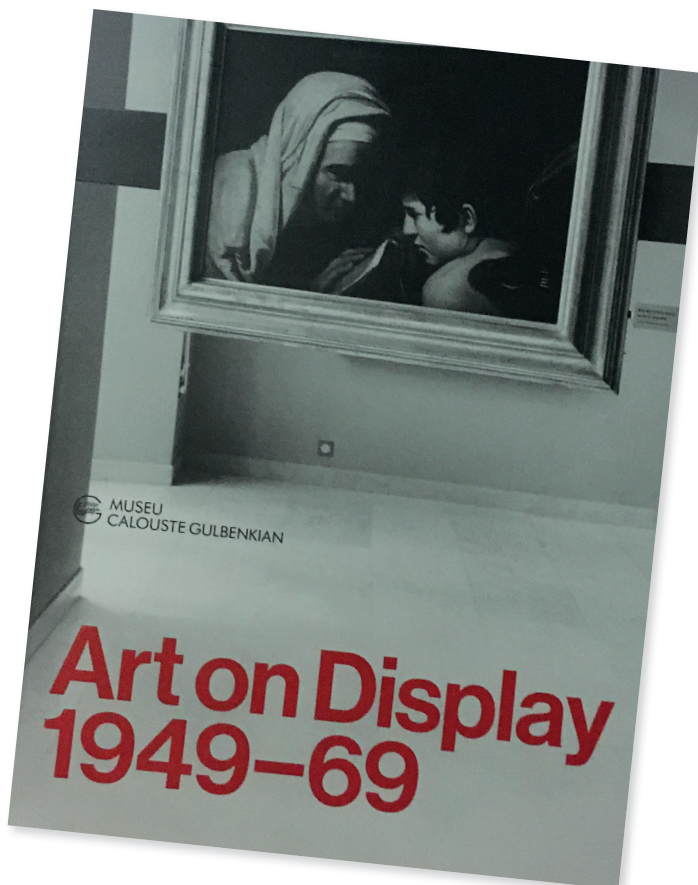
O catálogo utiliza principalmente tons rosa e neutros, como o cinza e o preto, por serem cores diretamente relacionadas com o tema desenvolvido na obra.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos não é um catálogo que necessite de uma interpretação mais profunda. Podemos constatar que na capa é representado um espelho da obra intitulada *Crystal Girl no. 69*, de Noé Sendas, e na contracapa foi utilizado um papel cor de rosa metalizado e plastificado que cria a ideia de espelho.

É um catálogo que se prende tanto pelo aspeto de expressividade como pelo aspeto de legibilidade e “leiturabilidade”, isto porque é uma obra com um caráter bastante apelativo visualmente em termos de imagem e da própria estruturação do design das diversas componentes do catálogo, como também é bastante apelativo à leitura devido ao seu ritmo coerente e pausado criado pelo designer.

FIG. 31
Imagens do catálogo
de exposição *Art on Display*
Nestas imagens podemos
observar a capa do catálogo,
a folha de rosto, o texto corrido,
tabelas das obras e o catálogo
de reprodução de obras.



Art on Display. Formas de expor 1949-69

CONTEXTO

A exposição *Art on Display. Formas de expor 1949-69*, foi uma iniciativa realizada em 2019 pelo MCG em colaboração com o *Het Nieuwe Instituut*, em Roterdão.

Esta exposição foi realizada como forma de a FCG assinalar o 50.º aniversário da inauguração do Museu Gulbenkian. Nesta exposição foram apresentadas ao público as diversas soluções expositivas criadas para a abertura do Museu em 1969, nela também puderam ser vistos diversos contextos expositivos de referência atuais no que toca às boas práticas de design expositivo que estiveram patentes entre 1949 e 1969, apresentando o trabalho de diversos designers conceituados nesta área, como Franco Albini e Franca Helg, Carlos Scarpa, Lina Bo Bardi, Aldo van Eyck e Alison e Peter Smithson.

O catálogo apresenta de uma forma moderna e elegante estes diferentes contextos estudados e apresentados, mostrando o porquê de estas escolhas serem uma referência e terem influenciando a história e criação do MCG. O design do catálogo foi desenvolvido pela designer Teresa Lima.

A divulgação da obra foi promovida através da exposição e das diversas plataformas que o Museu dispõe para este trabalho.

DESCRIÇÃO

O catálogo *Art on Display. Formas de expor 1949-69* apresenta um formato de 240 mm de largura por 320 mm de altura, sendo composto por capa, contracapa, badanas e 152 páginas de miolo. O miolo por sua vez é composto da seguinte forma, folha de rosto e anterrosto, índice, prefácio, nota dos curadores, capítulos seguidos pelo catálogo de reprodução de obras, lista de obras, estudos de caso, lista de imagens e ficha técnica.

A impressão do catálogo foi realizada pela Gráfica Maiadouro, obtendo uma tiragem de 300 exemplares impressos através do processo de impressão offset a quatro cores. Em termos de acabamentos é um catálogo de capa mole, e o miolo foi cosido e colado à capa através da lombada da mesma.

Relativamente ao design, foi constatado ao longo da análise a este catálogo que a grelha editorial utilizada pelo mesmo varia, ou seja, são utilizados diferentes valores de margens em situações de texto diferentes. Assim, o texto corrido apresenta uma mancha simétrica com 8 mm de margem superior, 33 mm de margem inferior, 74 mm de margem interior, e 8 mm de margem exterior, o texto é composto numa coluna com 158 mm de largura; as notas de rodapé utilizam uma mancha simétrica com 8 mm de margem superior, 28 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior, e 8 mm de margem exterior, sendo o texto composto em 3 colunas cada uma com 60 mm de largura e uma goteira entre cada de 10 mm; os estudos de caso utilizam uma grelha modular

com uma mancha simétrica com 8 mm de margem superior, 96 mm de margem inferior, 33 de margem interior, e 8 mm de margem exterior, sendo que o texto é composto em 2 colunas cada uma com 90 mm e uma goteira entre cada coluna de 10 mm; por fim, a lista de imagens e a ficha técnica utilizam uma mancha simétrica com 8 mm de margem superior, 19 mm de margem inferior, 30 mm de margem interior, e 8 mm de margem exterior, sendo o texto composto em 4 colunas com 45 mm de largura e uma goteira entre cada uma de 10 mm. As imagens não utilizam nenhuma grelha em específico sendo colocadas na página consoante o seu formato e a forma de conjugação do *layout*.

Em termos de tipografia, é utilizada a fonte Helvetica Neue, tendo a designer optando por criar diferenças entre informações através do uso de variantes desta mesma fonte.

Os títulos são compostos com um corpo de 16 pt. O índice e o texto corrido são compostos com um corpo de 12 pt e uma entrelinha de 14 pt, no índice o nome dos autores são compostos em itálico e os nomes dos designers analisados são compostos em *bold*. As legendas de imagem, as notas de rodapé e a ficha técnica apresentam um corpo de 9 pt e uma entrelinha de 11 pt. A lista de imagens é composta com um corpo de 7 pt e uma entrelinha de 9 pt.

A nível da formatação de texto utilizado ao longo da obra é o alinhamento à esquerda.

O tipo de iconografia usada é a fotografia, e a relação criada entre a temática e a imagem é facilmente associada devido à estrutura de toda obra e à valorização do uso da imagem de forma objetiva e coerente.

Trata-se de um catálogo que utiliza maioritariamente tons neutros, como o preto e o cinza, apesar de na capa e na contracapa o título e os nomes dos designers serem compostos a vermelho.

INTERPRETAÇÃO

Em termos simbólicos, não é um catálogo que necessite de uma maior interpretação neste aspeto, uma vez que na capa, por exemplo, podemos observar que é apresentada uma fotografia tirada eventualmente num museu, na qual podemos ver parte do local e da obra remetendo assim para o conceito de espaço expositivo.

Este catálogo é uma obra que se prende tanto pelos aspetos de legibilidade e "leiturabilidade" como pelo aspeto de expressividade, ou seja, é uma obra caracterizada pela coerência visual que a torna apelativa a nível de visualização como também a nível de leitura.

Síntese Conclusiva

Para procedermos a uma análise coerente e homogênea dos catálogos de exposição da FCG que foram escolhidos, desenvolvemos um modelo de análise, baseado noutros dois modelos já criados e devidamente referenciados. Este modelo foi dividido em três campos – contexto, descrição e interpretação. O campo **contexto**, centrou-se na contextualização do tema abordado na exposição e dividiu-se em três subcampos: a temática (onde foram abordadas questões relacionadas com o tema, com a data em que a exposição foi realizada, o local onde ocorreu, e o emissor), o contexto a montante (abordando o designer do catálogo, quem realizou a exposição e quem nela participou), e do contexto a jusante (abordando questões relacionadas com a difusão do catálogo e da exposição, e de como esta terá sido recebida pelo público).

O campo **descrição** desenvolveu princípios inerentes à descrição física do objeto, e divide-se em dois subcampos: a técnica (onde foram descritos aspetos como o formato da obra, a tiragem, o suporte e o material nela utilizado, o tipo de impressão e a estrutura do conteúdo da obra), o design (onde foram contextualizados princípios como a grelha editorial utilizada, a tipografia, aspetos relativos à iconografia e às cores presentes no catálogo).

No campo da **interpretação** abordaram-se os elementos simbólicos e os seus possíveis significados, e referiram-se questões relativas à legibilidade e à expressividade deste tipo de publicação.

Com a análise devidamente estruturada, o trabalho de estudo dos catálogos de exposição tornou-se mais direto e objetivo, uma vez que já sabíamos o que deveríamos procurar e identificar em cada catálogo, com especial foco nos elementos relacionados com o segundo campo. O uso de um modelo de análise possibilita também a comparação de objetos gráficos de proveniências distintas e evidencia aspetos em comum e aspetos divergentes.

Podemos retirar diversas conclusões da análise realizada.

Em primeiro lugar, pudemos constatar uma notória diversidade de formatos, que variavam de catálogo para catálogo, conforme o designer que o concebia, sendo que nos catálogos mais recentes já não se verifica tanto esta situação, pois acabam por apresentar formatos mais idênticos.

Na questão da tiragem também verificamos que se alterou com o passar dos anos. Atualmente, o número de exemplares é consideravelmente mais reduzido que nos primeiros catálogos analisados. Isto estará diretamente relacionado com os avanços tecnológicos das técnicas de impressão que hoje em dia permitem uma tiragem reduzida por um preço razoável, ao invés de que acontecia nos anos sessenta, em que era necessário atingir-se um elevado número de exemplares para que o preço fosse exequível. A questão do peso, da dimensão, da possibilidade de reimpressão, e do preço deste tipo de publicação

também está diretamente relacionada com a redução do número de exemplares impressos.

O suporte e o material, foram dois aspetos que consideramos terem acompanhado a evolução tecnológica. Por exemplo, a qualidade do papel melhorou significativamente em comparação ao papel utilizados nos primeiros catálogos, que era mais poroso e rígido. Atualmente, é mais suave, fino e apresenta uma melhor qualidade na reprodução das imagens.

No que diz respeito à impressão, podemos observar que se passou de um tipo de impressão com pouca qualidade e mais primária, para um tipo de impressão mais evoluída e com uma melhor mancha de impressão.

Em termos de acabamentos, podemos dizer que se mantém praticamente iguais, não demonstrando nenhuma evolução significativa.

Relativamente à estrutura do catálogo, podemos afirmar que evoluiu em termos de conteúdo.

No que concerne à grelha editorial, podemos dizer que os catálogos mais recentes apresentam uma grelha mais cuidada e coerente, de modo a que todos os elementos gráficos do catálogo possam ser posicionados na página, consoante a mancha da grelha.

Na tipografia, observámos que os tipos de letra utilizados seguiam as regras necessárias para que o texto tivesse um bom ritmo de leitura. Também podemos referir que os tamanhos dos tipos de letra, a hierarquização dos vários contextos tipográficos utilizados para distinguir informações, e a formatação do texto, permitem a estruturação de um texto coerente.

A iconografia é o principal elemento de um catálogo de exposição, uma vez que promove a essência principal do catálogo, isto é, as imagens das obras representativas do tema retratado.

Por fim, na questão da cor, é de referir que os primeiros catálogos de exposição eram a preto e branco, sendo apenas a capa e um dos cadernos a cores. Atualmente, isto já não se verifica. O catálogo de exposição é impresso a cores, de modo a reproduzir as imagens da maneira mais próxima do real.

De modo geral, podemos concluir que os catálogos de exposição da FCG acompanharam a evolução tecnológica dos materiais e a necessidade dos consumidores, uma vez que o consumidor se rege muito pelo aspeto visual e também pela dimensão física e emocional dos objetos no momento da aquisição.



CAPÍTULO 4



O DESIGN DE CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

4. O design de catálogos de exposição

Nota Introdutória

Finalizada a análise a cada um dos catálogos de exposição escolhidos e a realização de entrevistas a profissionais da área, que trabalham regularmente com este tipo de publicação, sentiu-se a necessidade de reunir as diversas considerações e conclusões que, por estes dois modos, foram recolhidas, de maneira a clarificar a natureza deste tipo de projetos.

Assim, neste capítulo, serão enunciadas e contextualizadas essas mesmas considerações e conclusões fruto da análise desenvolvida e das entrevistas que foram realizadas (que se encontram na sua íntegra em apêndice), através do uso de citações que se relacionam com as conclusões obtidas, de modo a confirmar o que se obteve ao longo das análises.

4.1. Considerações finais sobre o design de catálogos

Podemos começar por referir a notória evolução que se verificou nos catálogos de exposição, enquanto suportes de divulgação. Como Carla Paulino afirma “(...) o catálogo acaba por ser o veículo maior de transmissão de conteúdo de uma exposição, de um projeto, de uma coleção (...)”¹, mas nem sempre se deu este caso. Ao analisarmos os primeiros catálogos de exposição da FCG, percebemos que careciam de conteúdo, e apenas se focavam na identificação da peça de arte que estaria na exposição, sendo uma espécie de roteiro da própria exposição.

José Brandão refere que “(...) os catálogos deixaram de ser uma sequência da exposição para serem a história do artista, ou o contexto do artista, que reproduzem grande parte das coisas que estão na exposição e ao mesmo tempo explicam mais (...)”², ou seja, atualmente este tipo de livro é muito mais documentado, acabando por ser um “(...) complemento cultural daquilo que se está a ver”³. O catálogo de exposição tornou-se um objeto muito mais apelativo e intelectual, passando a ser o que fica de mais importante da exposição, uma vez que “(...) permite dar continuidade à exposição, depois de a exposição acabar”⁴. O público acaba por ter interesse neste tipo de livro porque este é uma memória física de uma exposição. Como Fernanda Cavalheiro afirma “(...) os visitantes vão à exposição e querem saber mais do que aquilo

¹ Entrevista a Carla Paulino, em apêndice.

² Entrevista a José Brandão, em apêndice.

³ *Idem*.

⁴ Entrevista a Fernanda Cavalheiro, em apêndice.

que está nas tabelas ou nos textos de sala, (...) é sempre bom ter um catálogo, ter algo físico, (...)”⁵ é o “(...) culminar da exposição (...)”⁶.

Atualmente, o design do catálogo de exposição é um trabalho bastante específico no sentido que “(...) o trabalho com objetos de arte é muito especializado, quer no que diz respeito a conteúdos, quer no que diz respeito a design (...)”⁷, com esta afirmação e com a análise realizada, percebemos que é necessário que o designer escolhido para conceber um projeto desta natureza tenha em atenção todos os cânones presentes na sua estruturação, como a apresentação, a introdução, os diversos capítulos sobre o tema, o catálogo de reprodução de obras, a ficha técnica do catálogo e da exposição, entre outro. É de referir também que na FCG sempre houve “(...) o gosto extremado que tinham em fazer bem (...)”⁸, ou seja, já mesmo nos primeiros tempos da Fundação, designers como Sebastião Rodrigues tinham deixado “(...) uma forte tradição de as coisas serem bem feitas (...)”⁹. Assim, podemos concluir que a conceção de um catálogo de exposição é um trabalho exigente, elegante e minucioso. Notamos que todos os catálogos que foram analisados demonstram especial atenção nas questões relacionadas com a qualidade das imagens. Mesmo que inicialmente fossem impressas através do processo de rotogravura e a preto e branco, a sua qualidade é de realçar, uma vez que a rotogravura é um processo de impressão caracterizado pela boa qualidade na reprodução de imagens. Também demonstram especial atenção na necessidade de o catálogo proporcionar uma boa experiência de leitura, em termos de legibilidade e leiturabilidade.

O designer do catálogo e da exposição deve ter como ponto de partida a criação de uma linha gráfica que interligue os dois contextos, mas estes acabam por ser objetos “(...) com uma certa autonomia”¹⁰. A linha gráfica pode ser transmitida através, por exemplo, da utilização dos mesmos tipos de letra, das mesmas cores, das mesmas formatações de textos, entre outras, tentando sempre que exista uma coerência entre todos os elementos. A escolha de uma linha gráfica parte de diversos fatores que influenciam o seu design, desde o tema, o conceito que

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Entrevista a Carla Paulino, em apêndice.

⁸ Entrevista a José Brandão, em apêndice.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

se pretende explorar, os conteúdos, etc. Todos estes aspetos permitem que o designer opte por um *layout* que transmita a temática da exposição. Por exemplo, catálogos de exposição com temas mais relacionados com épocas históricas ou objetos da antiguidade, apresentam um design mais clássico e elegante, seja pela escolha de uma tipografia mais requintada, pelo uso de ornamentações, ou pela escolha de uma grelha mais tradicional. Cada trabalho deve de alguma forma representar no seu contexto físico o tema que apresenta, “(...) cada trabalho é um trabalho, e se são épocas e trabalhos diferentes têm que ser retratados como coisas diferentes”¹¹.

A escolha da tipografia e da grelha editorial, para além de representarem o tema, devem também ser escolhidas com o propósito de “(...) prestarem o melhor serviço possível ao trabalho”¹², ou seja, os tipos de letra devem proporcionar um bom ritmo de leitura. Perante a análise, podemos observar que nos catálogos analisados, na maioria dos casos, o designer teve o cuidado de optar por tipos de letra serifados em situações de texto corrido, pois esta categoria de tipos de letra confere a perceção de existência de uma linha invisível que funciona como guia do texto. Existem ainda outros aspetos que os designers devem ter em atenção no momento de escolha do tipo de letra que são “(...) a proporção, o tamanho, a relação entre a largura da coluna e o tamanho da letra, o entrelinhamento (...)”¹³ todos estes fatores influenciam a leitura e a interpretação do texto.

A escolha do formato também é um fator bastante decisivo na conceção de um catálogo. Com a análise realizada, podemos constatar a existência de diversos formatos. “O formato começa por condicionar um bocado já a construção do livro (...)”¹⁴, este aspeto condiciona outros tantos como a grelha, a colocação do texto, a disposição das imagens na página. Podemos observar, por exemplo, que em catálogos de exposição mais pequenos a obra representada é colocada de modo a caber na página, ou seja, a imagem é colocada consoante as proporções da página, sendo que nestes casos não sobra espaço para a colocação das legendas, e essas legendas encontram-se antes do catálogo de repro-

¹¹ Entrevista a Fernanda Cavaleiro, em apêndice.

¹² Entrevista a José Brandão, em apêndice.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

dução de obras se iniciar, devidamente numeradas e em sequência, conforme as obras são colocadas nas páginas a seguir. Nos catálogos mais recentes esta situação já não acontece, uma vez que estes apresentam formatos de maior dimensão, o que permite a colocação de mais imagens e a colocação de texto que explique as mesmas.

Outro aspeto importante é que nos catálogos de exposição com formatos menores, o texto encontra-se em colunas menores, e nos catálogos com maiores dimensões é possível a colocação de texto em colunas maiores ou até mesmo em diversas colunas, que podem ser acompanhadas por imagens que ilustrem o texto.

A escolha do formato, atualmente, também é feita de modo a que se consiga “(...)o melhor aproveitamento do papel”¹⁵, como é o caso, por exemplo, do formato 23,5 x 28 cm. Mas isto não significa que o designer não possa adotar outros formatos, desde que as imagens se adaptem melhor a essa escolha.

Relativamente, a questões relacionadas com a produção gráfica de um catálogo de exposição, é de referir que os primeiros catálogos editados pela FCG eram impressos com tiragens muito superiores comparativamente aos catálogos mais recentes, devendo-se isso a vários fatores como “(...) a oferta [ser] descomunal, (...)”¹⁶, e haver atualmente a possibilidade de fazer tiragens muito menores, porque as empresas se adaptaram às necessidades dos mercados e a tecnologia é muito mais evoluída. Enquanto que inicialmente “(...) se não se fizesse um número o preço de cada exemplar era ofensivo, porque 300 exemplares ficavam, por exemplo, a 50€ cada livro, e se fossem 1000 ficavam por 10€ (...)”¹⁷. O número de exemplares também é planeado “(...) consoante a previsão de visitantes (...)”¹⁸ que a Fundação tem para cada exposição e caso seja necessário é sempre possível reimprimir-se garantindo assim também “(...) que há escoamento e a publicação não fica no armazém, sem depois ter possibilidade de venda”¹⁹.

O preço e o volume também estão intrinsecamente associados a esta questão da tiragem. Por exemplo, o MCG desenvolveu nos últimos anos um tipo de publicação mais reduzida, seja em termos de custos

¹⁵ Entrevista a Fernanda Cavalheiro, em apêndice.

¹⁶ Entrevista a José Brandão, em apêndice.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Entrevista a Carla Paulino, em apêndice.

¹⁹ *Idem*.

seja em termos de volume, o que leva o consumidor a preferir comprar essa publicação, ao invés de um catálogo que pese 4 quilos e que seria muito mais caro. É de referir também que, dada a inovação tecnológica atual, é possível utilizar materiais com melhor qualidade na questão de reprodução de imagens, e também podem ser utilizadas técnicas especiais, por exemplo, na impressão da capa, que demonstre uma inovação na forma como o catálogo é apresentado, seja através da utilização de papéis texturados, de técnicas de impressão menos comuns, etc.

O catálogo de exposição enquanto objeto comunicacional evoluiu em termos de estruturação, conteúdo, design, e produção gráfica, mas o seu essencial mantém-se, pois continua a ser um tipo de publicação em que o objetivo principal é o de reproduzir as peças da exposição, ou da coleção, com o máximo de qualidade e rigor possível.

Síntese conclusiva

Para a realização deste capítulo foi necessário relacionar o capítulo anterior com as entrevistas que se encontram em apêndice. As perguntas pensadas para as entrevistas focaram-se no trabalho que cada profissional entrevistado realiza neste âmbito, de modo a interligar com a análise feita aos catálogos de exposição da FCG, e a facilitar a comprovação, em contexto real, das conclusões retiradas.

Com esta compilação de informação, percebemos que todo o processo de criação de catálogos de exposição é uma tarefa bastante específica, exigente e cuidadosa, tanto ao nível da criação de conteúdo, como ao nível da criação visual da publicação. É necessário que quem concebe um catálogo de exposição saiba tirar bom partido dos princípios enumerados no primeiro capítulo, e criar uma publicação coerente, mas ao mesmo tempo apelativa e inovadora.

O catálogo de exposição é um tipo de livro que comunica investigação, mas que também é ilustrativo, e por isso, o seu design deve ser capaz de interligar ambos os aspetos, de modo a não o tornar nem numa obra demasiado entediante nem numa galeria só de imagens. Uma vez que um dos principais objetivos deste tipo de publicação é a divulgação de obras expositivas, a qualidade de reprodução de imagens é de extrema importância, pelo que as tarefas de produção gráfica assumem também um papel determinante.



CONCLUSÃO

Conclusão

Conclusões e considerações finais

A realização de um estágio curricular no seio da FCG e a concretização da presente investigação de Mestrado em Design Editorial, demonstraram ser duas experiências enriquecedoras, tanto para a aquisição de novos conhecimentos, como para a colocação em prática dos conhecimentos adquiridos ao longo da formação académica.

A realização do estágio proporcionou ainda um primeiro contacto com o mundo do trabalho e a integração numa equipa de profissionais de diversas áreas de apoio à divulgação. Ao longo de seis meses, foi possível demonstrar diversos conhecimentos, através da realização de vários projetos no contexto de divulgação ao público, sendo que também foi possível observar e experienciar como é realizada a comunicação com o cliente e com as gráficas que executam o produto final de cada projeto.

Devido ao contexto em que o estágio foi realizado, foi também possível compreender de que modo o design gráfico/editorial e a museologia/museografia se encontram interligados, e como estes conceitos são dependentes uns dos outros para que o projeto seja bem comunicado ao público. Em contexto de museu, é necessário que a aplicação de todos os elementos componentes de uma exposição, desde os conteúdos à forma e local onde são aplicados estejam em concordância, facilitando assim a compreensão e a visualização do público. Este aspeto revelou ser um pouco problemático devido à falta de conhecimento desta área, mas através de diversas experiências e ajudas dos profissionais da área, foi possível apreender e perceber o porquê do uso de certas soluções neste contexto, desde um tamanho considerável do tipo de letra, a altura a que será colocado o texto, o tipo de alinhamento utilizado e até mesmo as cores em que o texto será impresso.

O desenvolvimento do presente trabalho permitiu um aprofundamento e a compreensão de diversos aspetos importantes na conceção de um projeto gráfico. A contextualização histórica e prática de cada princípio fundamental na contextualização do design editorial, possibilitou uma perceção aprofundada sobre como devem de ser aplicados. A realização de todo o trabalho, só foi concretizável através da consolidação da pesquisa efetuada em referências bibliográficas de autores conceituados, da análise de estudos de caso de catálogos de exposição já existentes e das entrevistas a testemunhas privilegiadas, ou seja, a profissionais especializados nestas temáticas. Todos estes meios de recolha de informação permitiram entender com mais clareza as deci-

sões relativas à escolha do formato, da tipografia, da iconografia, da cor e da produção gráfica de um catálogo de exposição.

A análise de todos os elementos neste tipo de publicações, foi em alguns aspectos complicada. Por exemplo, em catálogos mais antigos foi difícil identificar os tipos de letra que foram utilizados e também qual foi o processo de impressão utilizado.

É de notar ainda que a escolha dos catálogos também foi uma tarefa exigente, devido à enorme quantidade de publicações existentes. Cada catálogo de exposição analisado acaba por ser fruto do seu tempo e do seu contexto, sendo que não se abordou este aspecto na grelha de análise desenvolvida por questões de exequibilidade da investigação no prazo proposto. Contudo, apesar destes aspectos menos positivos da investigação, foi possível perceber qual a importância de uma boa comunicação dos elementos que compõem estas publicações. Sendo que uma boa comunicação deve ser transmitida através da coerência e harmonia do layout desenvolvido pelo designer, resultando assim na obtenção de uma boa experiência de leitura, por parte do público, sem que haja dificuldades na compreensão, interpretação e visualização de todos os elementos informativos.

Recomendações para futuros trabalhos

Dada a diversidade de catálogos de exposição existentes, tanto na FCG como noutras instituições, será possível realizar diversas investigações neste âmbito, abordando várias perspetivas relacionadas com o design editorial. Através da realização desta investigação, foi possível identificar algumas recomendações e tópicos investigativos para futuros autores com interesse no estudo deste tipo de temáticas.

Assim, recomenda-se que os futuros investigadores procurem encontrar uma estrutura que lhes permita analisar de modo coerente os objetos em causa. Recomenda-se também que seja desenvolvido um estudo prévio de todos os tópicos a analisar. Por exemplo, estudar profundamente princípios como a tipografia, a cor, a produção gráfica e a iconografia.

Uma possibilidade que nos parece pertinente no estudo dos catálogos de exposição será a de focar apenas um designer e a sua atuação perante este tipo de objetos gráficos.

Outra área que julgamos igualmente pertinente são as capas de catálogos de exposição e qual o seu impacto visual.

Estes são apenas alguns exemplos dos diversos caminhos investigativos que poderão ser tomados no âmbito desta temática, que se revela inesgotável, devido ao grande número de catálogos existente e à enorme diversidade de layouts e linguagens de design que variam consoante os designers.

Futuramente, os tópicos enunciados continuarão a suscitar interesse investigativo na autora, que espera, assim, contribuir para uma maior divulgação deste tipo de publicação, enquanto objeto de design editorial.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *Basics Design Layout*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006.

ARAÚJO, Emanuel, *A Construção do Livro: princípios da técnica de editoração*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital LTDA, 2019.

BALIZA, Ana, Robin Fior. *Call to Action/Abril em Portugal*. [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [consult. em março de 2020]. Disponível em <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/robin-fior-call-to-action-abril-em-portugal/>

BARBOSA, Conceição, *Manual Prático de Produção Gráfica*. 4 ed. Cascais: Princípia Editora, 2019.

BRINGHURST, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico* (versão 3). São Paulo: Cosac Naify, 2005. [Edição original em língua inglesa: *The Elements of Typographic Style*, 1992]

CARTER, Rob, MEGGS, Philip B., DAY, Ben, MAXA, Sandra, SANDERS, Mark, *Typographic design: Form and Communication*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015.

DIAS, Rúben, OLIVEIRA, Rui, MARTINS, Fábio, DANTAS, Ricardo, *O miolo do livro: técnicas de encadernação industrial*. Gráfica Maiadouro e ItemZero, 2019.

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. em junho de 2020]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/miolo>

Fundação Calouste Gulbenkian, *Jardim Gulbenkian* [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [consult. em março de 2020]. Disponível em <https://gulbenkian.pt/arquivo-digital-jardim/>

HASLAM, Andrew, *Book Design: a comprehensive guide*. New York: Abrams Studio, 2006.

ITTEN, Johannes, *The elements of color*. German: John Wiley & Sons, Inc, 1970.

LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

MOREIRA, Luís, *Tipografia a face visível da linguagem*.
Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2016.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Grid systems in graphic design*.
14 ed. Salenstein: Niggli, 2019.

SAMARA, Timothy, *Making and breaking the grid*. 2 ed. Gloucester: Rockport, 2017.

TSCHICHOLD, Jan, *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TSCHICHOLD, Jan, *The New Typography*. Los Angeles, London: University of California Press, 1998. [Introdução de Robin Kinross. Edição original em língua alemã: *Die Neue Typographie*, 1928]

Bibliografia

10 Amad(e)ores: Desafio de Amadeo aos artistas contemporâneos [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1090073~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=34&source=~!fcgbga&term=AHP+1454&index=TCOTAS

I exposição de Artes Plásticas [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1343944~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=1&source=~!fcgbga&term=AHP+1397&index=TCOTAS

II Exposição de Artes Plásticas [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1343928~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=5&source=~!fcgbga&term=AHP+1398&index=TCOTAS

1984, o futuro é já hoje [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!902182~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=26&source=~!fcgbga&term=AHP+1326&index=TCOTAS

A Arte e o Mar [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1060665~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=44&source=~!fcgbga&term=AHP+1604&index=TCOTAS

A mobília de quarto do ator Talma [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!985610~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=46&source=~!fcgbga&term=ML+282&index=TCOTAS

A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1182859~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=59&source=~!fcgbga&term=P+15250&index=TCOTAS

AAVV, *A Perspetiva das Coisas, A Natureza-morta na Europa Volume I, séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

AAVV, *Art on Display. Formas de expor 1949-69*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2019.

AAVV, *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000.

AAVV, *Bernardo Marques*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, 1989.

AAVV, *De Paris a Tóquio, Arte do Livro na Coleção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2006.

AAVV, *Do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

AAVV, *O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AAVV, *O mundo da Laca, 2000 anos de história*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2001.

AAVV, *Paisagem Interior: José Pedro Croft*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2007.

AAVV, *Sebastião Rodrigues: designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

AAVV, *Tarefas Infinitas. Quando a Arte e o Livro se Ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

ADLER, Mortimer, J., DOREN Charles V., *How to Read a Book (A Touchstone book)*. New York: Simon & Schuster, Inc., 1972.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *Basics Design Layout*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Production Manual, A Graphic Design Handbook*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Visual Dictionary of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2010.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *The Visual Dictionary of Pre-press & Production*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2010.

ARAÚJO, Emanuel, *A Construção do Livro: princípios da técnica de editoração*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital LTDA, 2019

Arte do Oriente Islâmico [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!902500~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=7&source=~!fcgbga&term=CL+261&index=TCOTAS

Arte Egípcia [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!902465~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=40&source=~!fcgbga&term=AHP+1422&index=TCOTAS

Arte Efémera em Portugal [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1209255~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=48&source=~!fcgbga&term=AHG+1185&index=TCOTAS

Arte do livro Francês dos séculos XIX e XX [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1200253~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=19&source=~!fcgbga&term=BB+26628&index=TCOTAS

Art on Display. Formas de expor 1949-69 [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=64&source=%7E%21fcgbga&index=ISBN&term=978-989-8758-66-8&x=0&y=0&aspect=basic_search

Artes Plásticas Francesas [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1038990~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=9&source=~!fcgbga&term=CL+335&index=TCOTAS

As mãos vêem [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1090128~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=23&source=~!fcgbga&term=MS+788&index=TCOTAS

Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1078374~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=17&source=~!fcgbga&term=AHP+1344&index=TCOTAS

BARBOSA, Conceição, *Manual Prático de Produção Gráfica*. 4 ed. Cascais: Princípia Editora, 2019.

Bertina Lopes [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibliartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1061997~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=15&source=~!fcgbga&term=P+4770&index=TCOTAS

Bernardo Marques [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibliartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1056967~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=36&source=~!fcgbga&term=DE+515&index=TCOTAS

BIERUT, Michael, DRENTTEL, William, HELLER, Steven, *Looking Closer 5. Critical Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Communications, Inc., 2007.

BRINGHURST, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico (versão 3)*. STOLARSKY, T. A. São Paulo: Cosac Naify, 2005. [Edição original em língua inglesa: *The Elements of Typographic Style*, 1992]

CABRAL, Teresa Olazabal, *Tipos de Sucesso*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2013. [Tese de doutoramento]

CALDWELL, Cath, ZAPPATERRA, Yolanda, *Editorial Design*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2014.

CARTER, Rob, MEGGS, Philip B., DAY, Ben, MAXA, Sandra, SANDERS, Mark, *Typographic design: Form and Communication*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015.

CULLEN, Kristin, *Layout Workbook*. Massachusetts: Rockport Publishers, Inc., 2005.

De Paris a Tóquio, Arte do Livro na Coleção Calouste Gulbenkian [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1053758~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=52&source=~!fcgbga&term=CL+344&index=TCOTAS

DIAS, Rúben, OLIVEIRA, Rui, MARTINS, Fábio, DANTAS, Ricardo, *O miolo do livro: técnicas de encadernação industrial*. Gráfica Maiadouro e ItemZero, 2019.

Do Outro Lado do Espelho [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=63&source=%7E%21fcgbga&index=ISBN&term=978-989-8758-42-2&x=0&y=0&aspect=basic_search

ESCADA, José, LAMONI, Giulia, José Escada – *Eu não evoluo, viajo*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2016.

FAWCETT-TANG, Roger, *O Livro e o Designer I*. LTDA, E. R. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

FINKELSTEIN, David, MCCLEERY, Alistair, *An Introduction to Book History*. 2005.

FRATON, Inari Jardani, *A Experiência do Livro: Uma análise do Design Editorial do livro*. Tomar: Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, Design Editorial, 2018. [Tese de mestrado]

Fundação Calouste Gulbenkian, *I Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Soares dos Reis, *Artes Plásticas Francesas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas Artes, Museu Nacional de Arte Antiga, *Tesouros do Museu de Bagdad: desde os tempos primitivos à época muçulmana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

Fundação Calouste Gulbenkian, *II Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços de Belas-Artes, *Aspetos da Arte em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Fundação Calouste Gulbenkian, *Arte do Livro Francês dos séculos XIX e XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Fundação Calouste Gulbenkian, Figueiredo, Maria Rosa, *Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1978.

Fundação Calouste Gulbenkian, *As mãos vêem*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1980.

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, *1984, o futuro é já hoje?*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, 1984.

Fundação Calouste Gulbenkian, *Um olhar sobre as reservas – Tapetes Orientais*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1985.

Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, *10 Amad(e)ores: Desafio de Amadeo aos artistas contemporâneos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, 1987.

Fundação Calouste Gulbenkian, *Joseph Bernard*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1992.

Fundação Calouste Gulbenkian, *A Arte e o Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Fundação Calouste Gulbenkian, *A mobília de quarto do ator Talma*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.

GRAVER, Amy, JURA, Ben, *Best Practices for Graphic Designers, Grids and Page Layouts, An Essential Guide for Understanding and Applying Page Design Principles*. Massachusetts: Rockport Publishers, 2012.

HASLAM, Andrew, *Book Design: a comprehensive guide*. New York: Abrams Studio, 2006.

HELLER, Steven, *The Education of a Typographer*. New York: Allworth Press, 2004.

HELLER, Steven, ANDERSON, Gail, *The Typography Idea Book, Inspiration from 50 Masters*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2016.

HENDEL, Richard, *O Design Do Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HOCHULI, Joost, *Detail in Typography*. London: Hyphen Press, 2008.

HURLBURT, Allen, *Layout o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1986.

HYNDMAN, Sarah, *Why Fonts Matter*. London: Virgin Books, 2016.

ITTEN, Johannes, *The elements of color*. German: John Wiley & Sons, Inc, 1970.

José Escada – *Eu não evoluo, viajo* [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.bibblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=62&source=%7E%21fcgbga&index=ISBN&term=978-989-8758-23-1&x=0&y=0&aspect=basic_search

Joseph Bernard [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!902441~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=38&source=~!fcgbga&term=ET+903&index=TCOTAS

LOPES, Bertina, Fundação Calouste Gulbenkian. *Serviço de Exposições e Museografia, Bertina Lopes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LUPTON, Ellen, PHILLIPS, Jennifer C., *Graphic Design: The new basics. 1 ed.* New York: Princeton architectural Press, 2008.

LUPTON, Ellen, *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W., *MEGGS', History of Graphic Design. 6 ed.* New Jersey John Wiley & Sons, Inc., 2016.

MENDONÇA, Maria José de, *A Rainha D. Leonor*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1958.

MOREIRA, Hugo C., *Formato: a decisão zero no design de livro*. Tomar: Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, Design Editorial, 2016. [Tese de mestrado]

MOREIRA, Luís, *Tipografia a face visível da linguagem*. Instituto Politécnico de Tomar, 2016. [Sebenta de Ergonomia da Comunicação]

MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Grid systems in graphic design. 14 ed.* Salenstein: Niggli, 2019.

Museu Nacional de Arte Antiga, Fundação Calouste Gulbenkian, *Arte do Oriente Islâmico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

O Gosto «à grega», nascimento do neoclassicismo em França (1750-1775) [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593IC0989943.283282&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!199322~!0&ri=4&aspect=basic_search&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=O+GOSTO+%22%C3%80+GREGA%22+:+NASCIMENTO+DO+NEOCLASSICISMO+EM+FRAN%C3%87A&index=.GW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=4

O mundo da Laca, 2000 anos de história [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593IC0989943.283282&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!156927~!0&ri=2&aspect=basic_search&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=o+mundo+da+Laca&index=.GW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=2

Paisagem Interior: José Pedro Croft [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593IC0989943.283282&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=ba&ri=7&source=%7E%21fcgbga&index=.GW&term=Paisagem+Interior%3A+Jos%C3%A9+Pedro+Croft+&x=0&y=0&aspect=basic_search

Pintores Sul-Africanos dos nossos dias [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1062164~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=13&source=~!fcgbga&term=AHP+2650&index=TCOTAS

Rainha D. Leonor [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1093008~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=3&source=~!fcgbga&term=HT+818&index=TCOTAS

ROLO, Elisabete, *Olhar, Jogo, Espírito de Serviço: Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura de Universidade Técnica de Lisboa, Design 2015. [Tese de doutoramento]

SALTZ, Ina, *Typography Essentials 100 Design Principles for Working with Type*. Massachusetts: Rockport Publishers, 2009.

SAMARA, Timothy, *Making and breaking the grid. 2 ed.* Rockport, 2017.

Sebastião Rodrigues: designer [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1168300~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=42&source=~!fcgbga&term=DE+528&index=TCOTAS

South African Association of Arts, Fundação Calouste Gulbenkian, *Pintores sul-Africanos dos nossos dias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.

SPIEKERMANN, Erik, *Stop Stealing Sheep. 3 ed.* Peachpit, 2014.

SUAREZ, Michael F., S.J., WOULDHUYSEN, H. R., *The Book, A Global History*. New York: Oxford University Press, 2013.

Tarefas Infinitas. Quando a Arte e o Livro se Ilimitam [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1204249~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=61&source=~!fcgbga&term=AHG+2970&index=TCOTAS

Tecidos da Coleção Calouste Gulbenkian [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1091207~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=21&source=~!fcgbga&term=IT+183&index=TCOTAS

Tesouros do Museu de Bagdad: desde os tempos primitivos à época muçulmana [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&uri=link=3100019~!1103443~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=11&source=~!fcgbga&term=MS+768&index=TCOTAS

TONDREAU, Beth, *Layout Essentials, 100 Design Principles for Using Grids*. Massachusetts: Rockport Publishers, Inc., 2009.

TSCHICHOLD, Jan, *The New Typography*. Los Angeles, London: University of California Press, 1998. [Introdução de Robin Kinross. Edição original em língua alemã: Die Neue Typographie, 1928]

TSCHICHOLD, Jan, *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Ateliê Editorial, 2007.

Um olhar sobre as reservas – Tapetes Orientais [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em https://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1593JQ37P4470.115816&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionsummary&uri=full=3100024~!54248~!1&ri=31&aspect=basic_search&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=um+olhar+sobre+as+reservas+&index=.TW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=31



APÊNDICES

Entrevistas

CARLA PAULINO

Coordenadora da área de divulgação da FCG

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

28/02/2020

Marta: Desde já muito obrigada por ter aceite esta entrevista.

Gostava que a Carla comesse por me falar um pouco sobre o seu percurso profissional, e também do trabalho que desenvolve aqui na Fundação.

Carla: Fiz a licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em História variante de História de Arte. Depois comecei a estagiar aqui no museu, durante 6 meses depois de ter terminado a licenciatura. Fiz este primeiro estágio ao abrigo de um protocolo que existia na altura entre o museu e a faculdade, um estágio de 6 meses. Depois surgiu a possibilidade de fazer aqui o estágio do IEF, e posteriormente fiquei a contrato e tive aqui durante 3 anos, a trabalhar nas edições com o coordenador editorial da altura, que era o João Carvalho Dias e também com as curadoras no apoio à curadoria nas exposições e nas publicações fazendo sempre a ligação com a edição. Em 2008, acabei por sair da Fundação e tive 5 anos fora. Nesses 5 anos, trabalhei 3 anos na Fundação Cargaleiro a fazer um trabalho também diretamente ligado às obras de arte, um trabalho de inventário, manuseamento das obras, inventariação e trabalho de inventário depois no Matriz, manuseamento no sentido de embalagem para transporte também, aquela limpeza superficial para depois as obras serem acondicionadas no museu Cargaleiro em Castelo Branco. Depois em 2013, acabei por voltar aqui a colaborar com a Fundação, num projeto de renovação das tabelas e dos suportes escritos de informação escrita na exposição permanente do museu, na Coleção do Fundador. Na continuação desse projeto acabei por voltar a fazer um estágio e depois entrei em permanência para a Fundação. Isto coincidiu com a época em que o Doutor João Carvalho Dias deixou de ser coordenador editorial e passou a ser curador, e eu fiquei com a função dele de coordenação editorial. Passado 2 anos, houve uma reestruturação de união entre o museu e o centro de arte moderna, e nessa fase deixei de ser coordenadora editorial para ser coordenadora de toda a área de

divulgação, ficando na mesma com as edições, mas também com a divulgação digital, divulgação de materiais gráficos, com tudo o que é conteúdos de exposição, digitais e materiais impressos como as publicações.

M: A Carla tirou um mestrado em Museologia, onde elaborou a sua tese intitulada “Comunicação para todos: estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian”, onde fala sobre os diversos suportes de divulgação utilizados pelo museu. Poderia falar sobre o papel dos catálogos de exposição enquanto suportes de divulgação.

C: Sim, na verdade o catálogo acaba por ser o veículo maior de transmissão de conteúdo de uma exposição, de um projeto, de uma coleção conforme a área de que estejamos a falar. Acaba por ser no catálogo que está concentrado toda a investigação que foi feita para fundamentar toda aquela exposição, contributos externos também para aquele tema, as obras que estiveram na exposição acabam por ficar na memória por estarem dentro do catálogo. Por isso o catálogo é não só um veículo de divulgação da própria exposição, do próprio projeto, da coleção, como é também algo que fica depois como memória e como referência para investigação futura, por isso acaba por ter um papel, para mim, essencial não só porque suporta a exposição e os conteúdos da exposição que foram pensados antes e toda a investigação, como também prolonga a exposição mesmo depois de ela estar encerrada, acaba por ter um papel essencial não de divulgação imediata, ou seja, as pessoas não vêm à exposição para comprar o catálogo, mas acabam por o comprar como concentração de todos estes conteúdos, de toda esta área de investigação e o trabalho dos curadores que fica registado no catálogo. É o que fica de mais importante da exposição.

M: Como é que é feito o processo de divulgação do catálogo de exposição?

C: Quando estamos a falar de um catálogo de exposição, especificamente de um catálogo de exposição temporária, o catálogo é um produto que intrinsecamente está ligado à própria exposição e à divulgação da própria exposição. Isto porque na nossa experiência e no nosso dia a dia, tendo em conta todas as publicações e exposições que temos feito, e daí ser tão importante para mim ter o catálogo no dia da inauguração, esse é o momento em que se lança a publicação, é o momento essencial, é a inauguração, é o dia a seguir, o fim de semana a seguir, em que a exposição está na boca do mundo, por assim dizer, é quando temos uma maior afluência de público, e ter o catálogo nesses primeiros dias é sempre essencial mesmo que na inauguração não se registem muitas compras. Na verdade, as pessoas voltam para ver a exposição com mais tempo e acabam por ir comprar o catálogo. Isto tem funcionado melhor, já fizemos lançamentos de catálogos propriamente ditos no âmbito da festa dos livros, mas não resulta tão bem, este é o momento essencial para a divulgação. E o que também temos verificado, daí ser tão

importante esta ligação entre o catálogo e a exposição, o catálogo é um produto que vende durante a exposição e, quando a exposição acaba, as vendas acontecem na mesma quando são temas que suscitam interesse em permanência mas diminuem significativamente após o fecho da exposição, e o facto de termos percebido isto ao longo dos anos faz com que eu tenha uma opinião cada vez mais forte em que a divulgação do catálogo, da capa, imagem gráfica, tudo isto tem que estar diretamente associado à própria exposição e à própria imagem gráfica da exposição. É como um todo e ao vendermos o todo, ou ao apresentarmos o todo ao público as diferentes partes funcionam melhor, isso sem dúvida mantém uma coerência, as pessoas percebem essa coerência vão à loja e percebem a coerência imediata. Daí para mim ser cada vez mais importante ter a capa do catálogo a coincidir com toda a divulgação que está a ser feita da exposição e com a própria exposição em si, em termos de design, de design gráfico, e isto está tudo interligado, é uma questão essencial para os designers, que isto seja de facto compreensível e aplicado quando trabalham connosco nestes assuntos.

M: A nível do público que adquire os catálogos, como a Carla já disse adquirem mais durante a exposição e não no após a exposição, mais ou menos que percentagem de catálogos é adquirida?

C: É uma boa pergunta, mas de facto os números não passam por mim. O que eu posso dizer é que pela experiência que temos tido há várias coisas que se verificam, por um lado neste momento nós fazemos os cadernos e fazemos também os catálogos, e cada vez mais há fatores significativos para a venda dos catálogos, um deles é esta questão do design, quando as pessoas associam o catálogo à exposição isso é uma associação imediata e ficam interessados e por vezes compram. O preço é também de facto um fator importante, por exemplo, estes cadernos que fazemos agora, aqui nas conversas, são publicações reduzidas não são um catálogo de exposição propriamente dita, mas são muito procurados pelo nosso público. As vendas que se têm registado são muito felizes, nós temos sempre uma tiragem muito convencional e muito pouco ambiciosa, por indicações que nos deram, mas de facto fazemos tiragens que depois são reimpressas, por exemplo, na Sarah Affonso chegamos a reimprimir duas vezes uma tiragem que foi o dobro da inicial, de facto eles vendem são pequenos, são acessíveis, estão à venda por 10€, e o nosso público tem aderido bem, e compram de facto, e nós sabemos que compram porque nós continuamos a reimprimir.

M: Ou seja, a questão da tiragem de um catálogo não é algo que seja fixo.

C: Neste momento é fixo, mas por um número abaixo, nós estamos a trabalhar com tiragens entre as 300 e as 500, consoante a previsão de visitantes que temos para estas exposições e também por um plano de 5 anos que foi implementado no museu e em toda a Fundação, em

que esta política editorial está abrangida. Temos feito estas variações, e depois acabamos, quando necessário, por reimprimir, porque assim garantimos que há um escoamento e a publicação não fica no armazém, sem depois ter possibilidade de venda. E tem funcionado bem porque assim conseguimos perceber as vendas, perceber que está a sair, que há um interesse do público, e então nesses casos reimprimos. O que eu também acho para além do preço, que está intrinsecamente associados, é a questão do volume da publicação. As publicações mais pequenas, mesmo que seja um catálogo de exposição, mas que tenha um formato mais reduzido, onde umas vezes pomos mais texto e menos imagens ou menos texto e mais imagens, mas o volume também é um dos fatores que contribuí para a venda mais ou menos feliz das publicações, de facto nós temos muitos turistas e nem todos querem ir carregados, por isso, quando a publicação é mais pequena e mais barata facilita tanto para o público nacional, que não tem tanto poder de compra mas gosta da exposição e quer ficar com uma memória, uma recordação, como também funciona para o público internacional, que vem cá e tem uma mala pequena e quer levar uma publicação mas não quer ir carregado, estes fatores tem contribuído para as vendas. E depois há pequenas coisas como o visitante entra na loja e se a publicação estiver logo em destaque, encontra-a imediatamente e leva-a, se tiver que andar à procura não é bom sinal. São vários fatores que contribuem para isto.

M: Agora falando um pouco mais da atividade do design de catálogos.

Como é que se processa a escolha do designer ou do ateliê, para executar o trabalho.

C: Há várias vertentes, não há um caminho único. Por exemplo, nos primeiros anos em que eu trabalhei aqui e foi isso que também aprendi, o trabalho com objetos de arte é muito especializado quer no que diz respeito a conteúdos quer no que diz respeito a design, nem todos os tradutores podem fazer este trabalho, nem todos os revisores, nem todos os designers sabem como paginar uma publicação com texto, com obras de arte e valorizar a obra, de maneira que nós temos tendência a manter este trabalho num mundo que é restrito em termos de designers, revisores e tradutores por estas razões. Antes da união do museu com o centro de arte moderna, o museu tinha uma tradição de muitos anos de trabalhar com a TVM e com o Luís Moreira, e trabalhávamos enquanto pacote de projeto, ou seja, a publicação, a divulgação, e a própria exposição. Depois, de vez em quando, chegamos a atribuir a designers externos por indicação do curador, por própria indicação do Luís, por indicações de pessoas da área e pelo conhecimento que acaba por haver nestas áreas. Com esta reestruturação das equipas, e com esta nova política editorial que surgiu na mesma altura, os catálogos de exposição passaram para uma abordagem diferente que foi alinhada com a própria programação do museu. A programação do museu foi dividida em espaços expositivos,

ou seja, a galeria principal, a galeria do piso inferior que designamos de exposições conversas, e o espaço projeto que é galeria de exposições temporárias da Coleção Moderna. Com esta divisão por tipologias de exposições, o que nós fizemos foi um convite a alguns designers com quem já colaborávamos, curiosamente não ao Luís Moreira, porque o Luís Moreira tinha sempre um trabalho de design in house, é como se fosse da casa, e continuava a trabalhar connosco nesse sistema. Mas selecionamos alguns designers e convidámos, eles apresentaram propostas tanto para as conversas como para o espaço projeto, e nós depois selecionámos. Curiosamente tínhamos pensado em selecionar um designer para tudo e acabamos por mudar de ideias e selecionamos um designer para o espaço conversas e outro para o espaço projeto, o que funciona muito bem.

M: Acaba por manter uma linha.

C: Temos uma linha gráfica, uma linha editorial, temos uma ligação entre todas estas exposições, que vão variando conforme o tema e isso é intrínseco ao projeto, mas ao mesmo tempo há uma linha de imagem associada à publicação, ao espaço expositivo, e associado à tipologia do projeto, eu acho que tem funcionado muito bem, e conseguimos criar estas duas marcas, a marca do espaço projeto e a marca do espaço conversas dentro da marca da Fundação Calouste Gulbenkian, acho que tem sido um casamento bastante feliz. Na galeria principal, no início ainda se fez algumas experiências, por força das circunstâncias: era tudo novo, tínhamos uma nova direção, uma nova estrutura, tínhamos também um novo gabinete de marketing, e ainda tínhamos programação dos diretores anteriores para cumprir, e em alguns momentos acabámos por trabalhar com um designer para a publicação e outro designer no conceito expositivo, mas com o passar do tempo e de exposição para exposição voltamos a esta adjudicação de um projeto a um designer, ou a um ateliê de design, ou a um designer freelancer, seja qual for a opção. E também mais uma vez por estas circunstâncias, por percebermos que aquele trabalho, que aquele designer é um designer desta área que sabe paginar, que sabe compreender o que é preciso transmitir ao público quando se trata de materiais de divulgação de uma exposição, o que é que aquela exposição deve transmitir através da imagem gráfica, tem que ser uma imagem imediata, tem que ser uma imagem de comunicação. E irmos por conhecimentos nesta área, os próprios curadores já tinham trabalhado com designers que depois nos indicaram, eu também fui trabalhando com alguns designers em projetos mais pequenos, que depois acabámos por chamar para fazerem projetos maiores. Na galeria principal, nestas grandes exposições, temos adotado este método de ter o designer para as diferentes frentes e tem funcionado bem.

M: Quando o trabalho é adjudicado a um designer são impostas normas específicas?

C: Sim, nós por pertencermos há FCG, e a FCG tem normas gráficas próprias, tem uma marca própria, tudo isso tem vindo a ser trabalhado e iniciado em 2014/2015, e fortalecido com este novo gabinete de marketing e também com este trabalho diário que eu faço com eles para garantir que essas normas são cumpridas e de facto que um telão, um convite, esta associação imediata de que este projeto pertence à FCG é essencial enquanto marca. Essas normas são sempre transmitidas, há um manual de normas que é sempre dado ao designer que fica com o trabalho, e depois obviamente, que nós vamos ajustando o que for necessário com o próprio designer é um trabalho de equipa que decorre sempre durante o processo.

M: Conforme fui procedendo à análise dos catálogos, notei uma grande diversidade em termos dos formatos de catálogo utilizado. Esse aspeto é algo que fica a cargo do designer?

C: Nas conversas e no espaço projeto, eles têm sempre o mesmo formato para estar tudo em coerência. Nos catálogos de coleção e também exposições temporárias, temos tentado sempre seguir a linha que tínhamos anteriormente, que tinha sido criada com o Luís Moreira e que tem uma dimensão fixa, nos catálogos de coleção temos mantido sempre, por exemplo o catálogo dos Livros Manuscritos vai sair com esse formato, o catálogo da Ourivesaria também irá sair com esse formato. No fundo é uma marca Gulbenkian, é uma marca da Coleção Gulbenkian. Na galeria principal, tentamos manter um padrão, mas acaba por ser um projeto por si só, por isso aí ocorre alguma liberdade da parte do designer que nós aprovamos, o que interessa é o projeto propriamente dito, enfim, o projeto pode exigir mais imagens, imagens maiores, mais espaço, há vários fatores.

M: Relativamente à impressão e aos acabamentos, é algo dependente do designer e que o designer trata diretamente com a gráfica?

C: Na verdade, o designer tem que estar sempre envolvido com a gráfica e eu cheguei a ir várias vezes às gráficas com o Luís ou com outros designers. Quando tínhamos uma ou duas publicações por ano, eu ia à gráfica confesso, e cheguei a ir também com os curadores para eles verem as provas das imagens das obras de arte para perceberem a qualidade e garantirem que aquilo é a obra e que não é outra interpretação da obra. Neste momento com a quantidade de publicações que fazemos por ano, isso tornou-se praticamente impossível. No entanto o trabalho com o designer passa por esta base de confiança, saber que o designer está a acompanhar e está a garantir que tudo isto corre bem, e de facto eu confio nos designers para fazerem este trabalho porque que já não me é possível ir à boca da máquina todas as vezes que imprimimos para minha grande pena, mas de facto não é possível e tenho quem faça isso. Por outro lado, a gráfica também está sempre em contacto comigo e

com as editoras do museu, e recebemos provas de cor no próprio papel em que é impressa a publicação e tudo isto são fatores que me permitem garantir que depois a publicação sai bem. Obviamente que depois gosto de ver com o curador e com o fotógrafo se está tudo certo, e é assim que funciona, mais uma vez, como trabalho de equipa.

M: Desde que a Carla trabalha na FCG, notou evolução em termos de design nos catálogos de exposição?

C: Sim.

M: Algum exemplo, mais específico dessa mesma evolução?

C: Curiosamente, este trabalho agora com designers mais novos e mais recentes, eu noto que por um lado que o trabalho de designer da publicação começa-se a tornar cada vez mais um design de autor, há aqui uma autoria que não é nem do curador nem dos editores, mas que já é um trabalho de autor consolidado, de um designer. Essa é a evolução principal e é aquela que é preciso gerir também, porque o curador tem que se rever também na publicação, quando temos um artista contemporâneo este tem que se rever na publicação, mas o designer também, obviamente, porque é o trabalho dele. Isto é a evolução que eu tenho que gerir com mais cuidado. Tudo o resto acaba por ser estas linhas editoriais que temos criado que se estão a consolidar e que pode ser o caminho do futuro, enfim, não sabemos. Aqui tem estado a correr bem, provavelmente, mas podemos interromper a programação e esta ser substituída por outra, faz parte do museu, o museu é dinâmico, é um organismo vivo e isso pode-se verificar. Há também um pouco mais de liberdade, há certos cânones de reprodução da obra de arte que com a evolução deixam de ser tão tradicionais e começam a ser quebrados, a ser interpretados pelo próprio designer, outras formas de mostrar a obra, outras formas de reproduzir a obra, obviamente que isso tem que ser sempre gerido com cuidado, mas acabam por funcionar bem.

M: Neste momento é um objeto muito mais apelativo do que era, por exemplo há 20 anos atrás.

C: O próprio design de comunicação tem se tornado cada vez mais apelativo, cada vez mais imediato, cada vez mais focado na mensagem que quer transmitir, mais alegre, enfim, mais cuidado e aos mesmo tempo menos tradicional, e isso reflete-se na imagem gráfica da exposição, na entrada da exposição, no próprio catálogo. E eu acho que essa evolução do próprio design, da própria técnica, mesmo nas técnicas de impressão, que começam a ter uma grande evolução, por exemplo, na impressão digital e noutro tipo de impressões, eu acho que tem favorecido bastante as publicações, sem dúvida.

M: Há alguma coisa que a Carla gostasse de acrescentar?

C: Bom eu, na verdade agradeço também o teu interesse, as perguntas são muito interessantes, não gosto muito de falar em público, mas felizmente estamos só nós (risos), mas gosto muito do meu trabalho e agradeço a oportunidade também de falar do meu trabalho. Agradeço também o interesse por esta área que não é uma área muito fácil, é muito específica, enfim, trabalhamos num sítio, numa área e em projetos muitos específicos, não são muito abrangentes mas o facto de haver interesse, de haver estudantes que estão a seguir este caminho e de haver estudantes, também verifiquei isso na Nova, que estão cada vez mais interessados na comunicação das exposições, não só na publicação, mas também nos conteúdos, na divulgação, na imagem gráfica, no como fazer com que os textos cheguem às pessoas. Isto não é só conteúdo é também design, é 50/50, o design é essencial para que a mensagem passe, o texto pode ser maravilhoso e muito claro mas se o design não está bem resolvido o texto não chega, e o contrário também o design pode ser maravilhoso mas se o texto for complicado a mensagem também não é transmitida. E o facto de existirem estudantes que agora estão a crescer com esse ensinamento, com essa ideia, com esse contributo é para mim algo muito bom, muito favorecido. E obrigada também pelo teu contributo.

M: Obrigada eu pela disponibilidade e pelos ensinamentos, e pela oportunidade.

FERNANDA CAVALHEIRO

Designer Gráfica no Ateliê Overshoot

Entrevista realizada via Zoom

15/06/2020

Marta: Desde já obrigada pela tua disponibilidade para a realização desta entrevista.

Fernanda: De nada.

M: Para começar gostava de saber um pouco mais sobre o teu percurso académico e profissional até agora no âmbito do design de comunicação.

F: Comecei no 10.º quando fiz um curso profissional de Design de Multimédia, na Escola Santa Maria dos Olivais, e na mesma altura a minha irmã andava no Instituto Politécnico de Tomar a tirar Artes Gráficas também. Tanto no curso que eu tirei e vendo o que ela fazia, havia algumas ligações, e eu comecei a perceber que gostava daquilo e principalmente quando acabei o curso de Multimédia, que era um curso muito abrangente, desde websites, a vídeo, algumas artes gráficas mas era pouco era só cartazes, desde flash, modelação 3D, tudo o que demos não foi nada muito profundo, e ao acabar esse curso eu queria algo que aprofundasse mais uma área e vendo aquilo que a minha irmã tinha dado e os trabalhos que ela fazia, porque às vezes ia acompanhando, gostava daquilo e queria experimentar fazer aquilo. Então decidi, ainda por cima temos o curso aqui na cidade e era muito mais fácil e muito mais prático ir para a licenciatura de Design e Tecnologia das Artes Gráficas. No segundo ano da licenciatura tive algumas propostas para desenvolver trabalhos como freelancer, nomeadamente três livros, sendo que um deles não chegou a avançar, mas os outros dois foram com uma autora que queria publicar uma investigação só que a editora onde ela queria publicar não fazia a paginação e ela precisava de alguém e eu tinha um ex-professor meu que sabia que eu tinha entrado neste curso e perguntou-me se eu queria fazer, e foi aí que eu acabei por começar a fazer esse trabalho, mais um ou outro mas nunca foi muito que eu tenha explorado a área de freelancer. Fiz o curso e acabei em 2015, ainda pensei em ficar pela licenciatura na altura, era uma altura complicada por causa de dinheiro e assim, mas através da insistência da minha irmã e dos meus pais acabei por ir para o mestrado de Design Editorial. Fiz o primeiro ano. No segundo ano tive a oportunidade, mesmo estando a fazer o mestrado eu estive sempre há procura de trabalho porque precisava de arranjar dinheiro e começar a fazer coisas e o meu tempo ser mais produtivo do que só ter um mestrado que me ocupava 1/3 da semana, então surgiu no início de 2017 a oportunidade de ir para a Editora Caleidoscópio, que é uma editora de publica-

ções de teses, de história, de livros de arquitetura, livros de investigação, tem mais essa vertente. Depois em 2018, tive a oportunidade de vir novamente para Tomar, para a Overshoot juntar-me ao Luís Moreira e até agora está a correr tudo bem.

M: Agora mais relacionado com o design dos catálogos que é o meu tema. Em que medida achas importante que uma exposição se faça acompanhar por um catálogo de exposição?

F: Um catálogo de exposição, eu acho que é importante como qualquer pessoa que faça o trabalho como os curadores que fazem a exposição, porque o catálogo é aquilo que permite dar continuidade à exposição, depois da exposição acabar. Ok, vamos fazer uma exposição que começa por uma investigação, por um tema, começa-se a desenvolver, escolhe-se as peças, os textos, tem-se a exposição aberta uns meses, mas depois acaba, ou então os visitantes vão à exposição e querem saber mais do que aquilo que está apenas nas tabelas ou nos textos de sala, e acho que é sempre bom ter um catálogo, ter algo físico, com que possa ficar com aquilo na memória, porque é uma coisa que fica na nossa estante, e queremos “Olha gostei de ir ver aquela exposição na Gulbenkian, tinha aquelas peças”, depois depende também do tema da exposição acho que é importante porque é o culminar da exposição, está ali tudo, fica ali tudo guardado. E acaba por ficar tudo o que é a exposição, todas as peças, todas as pessoas que lá trabalharam ficam gravadas quer seja através de textos que escrevem especificamente para a exposição e que de outra forma não o faziam, e fica gravado sempre na ficha técnica. É sempre alguma coisa que fica para manter a exposição.

M: É algo que há de durar.

F: Exato. Porque se não é algo que se vê e que passa.

M: Fica na memória na altura, mas acaba por cair no esquecimento por muito que se tenha gostado da exposição.

F: Se tu como utilizador vais à exposição e compras um catálogo levas aquilo para a tua vida quase.

M: É como se fosse uma memória física.

Quando fazes o design de um catálogo, como é que o interligas com o design da exposição?

F: É assim, sempre que se faz o design do catálogo da exposição e tudo o que é divulgação, tenta-se no início criar-se uma linha gráfica que acompanhe tudo o que é design de comunicação, e sendo o catálogo também uma peça de comunicação, acaba-se sempre por seguir essa linha, quer de fontes tipográficas que se escolham, que funcionem na exposição e se adaptem ao catálogo, quer a maneira como desenhámos

as tabelas na exposição que por vezes se adaptam da mesma forma ao catálogo como vêm apresentadas, títulos, tentamos sempre manter aquela linha porque se não o catálogo parece uma coisa e a exposição outra coisa completamente há parte, tem que se seguir aquela linha gráfica. A nível de cores, tudo, tentamos sempre que seja a par e par uma coisa com a outra.

M: Daí ser se calhar melhor, quando quem faz o catálogo também faz o design gráfico da exposição. É se calhar mais fácil interligar as duas coisas, do que ser outra pessoa?

F: Sim. Ou em último caso se for uma pessoa diferente tem que haver uma comunicação entre uma pessoa e a outra para que as duas coisas pareçam uma coisa só. Têm que ficar unidas as duas coisas, se não, não faz sentido. Não quer dizer que não possa acontecer, mas não é o ideal. O ideal é sempre que haja aqui, e até noutros trabalhos, por exemplo um trabalho que foi só de vídeo e neste caso foi outra pessoa que fez o design do catálogo e da exposição, mas nós para fazermos o vídeo temos que insistir para sabermos que fontes estavam a usar, a forma como as usaram, porque se não os vídeos não se iam integrar na exposição iriam parecer uma coisa há parte. Lá está é preciso criar uma linha gráfica, que englobe toda a exposição, incluindo o catálogo.

M: Por norma quando te pedem algum trabalho, dão te total liberdade para fazeres o que quiseses ou tens que seguir características específicas?

F: Depende, normalmente há liberdade para criar. Mas às vezes há condicionantes, por exemplo nas exposições da Gulbenkian tenho tido sempre liberdade, e nas outras exposições também, a não ser que se encontre alguém que diga isto têm que ser assim que quer por exemplo este tipo de letra e que tu não consigas arranjar nenhum argumento de que não pode ser aquele tipo de letra. Estou-me a lembrar, e isto não acontece com os catálogos de exposição, mas tu sabes que tudo o que é da Gulbenkian tem a Futura como fonte principal, por exemplo isso é uma condicionante, só que tu às vezes consegues mudar isso, nos catálogos eles não fazem muito essas regras, pelo menos não tenho tido nenhuma condicionante. Normalmente há liberdade.

M: Por exemplo, no catálogo da exposição “Do outro lado do espelho”, tiveram a liberdade total?

F: Sim, sim.

M: Até na questão da capa e da contracapa, daquele efeito espelhado?

F: Sim, que é estampagem a frio. Isso já foi uma sugestão. O Luís na altura sugeriu, porque queriam dar aquele efeito do espelhado e aquilo era uma boa técnica para utilizar. Na altura ficou só no verso e até tem esta brincadeira de estar escrito ao contrário.

Na Gulbenkian, temos sempre a limitação do logótipo, tem aquelas regras da posição isso tem que ser sempre. De resto no interior, as cores são as mesmas que foram utilizadas na exposição, este rosa avermelhado. A nível de letras, foi só utilizada a letra serifada para os textos que não entra na exposição, simplesmente por uma questão de ser mais fácil de ler e criar outro contraste para não ser monótono apenas com duas tipografias, de resto não tem nenhuma condicionante aqui. Em último caso pode haver condicionantes em termos de teres que organizar imagens específicas que tem que ficar juntas umas com as outras e não tens tanta liberdade. Estou-me a lembrar de outra condicionante. Nos catálogos que têm versão em português e versão em inglês, são feitos em tiragem contínua, o que é que isto quer dizer, que da versão portuguesa para a inglesa só se pode mexer nas chapa do preto, porque na impressão só há a mudança da chapa do preto e isto condiciona-nos põe exemplo em títulos, aqui poderia ser tentador por o título a cor de rosa mas não se pode porque na versão em inglês tem que ser traduzido, e isso é uma condicionante, e às vezes uma condicionante muito grande. Às vezes queres dar cor em algumas coisas e não podes, por exemplo, tenho ainda um catálogo, não é um catálogo de exposição é um catálogo de Livros Manuscritos da Gulbenkian em que queriam ressaltar no texto a diferença entre as figuras e as peças de catálogo e inicialmente pediram-me para meter cor, e eu depois já só final da reunião é que me veio à ideia que não podia meter cor, porque não vão bater certo os mesmos sítios do inglês com o português, e ainda por cima o inglês é sempre um pouco mais pequeno que o português, ou seja, temos que tentar compensar para que as colunas batam todas certas. De todas as condicionantes a maior é esta.

M: Em relação por exemplo ao formato e aos materiais que queres utilizar e que achas que vão ficar bem no catálogo, nunca te impuseram regras?

F: O formato na questão da Gulbenkian, é o formato que eles têm para catálogo, mas é um formato que não é só a Gulbenkian que usa, mesmo na editora onde eu trabalhava, se não me engano é o 23,5 x 28, é um formato que se usa tanto neste como nos do MNAA, porque lá está é a mesma coisa que o formato 17 x 24, ou o 13 x 16,5, que são os formatos que dão melhor aproveitamento de papel. A nível de impressão é o que tem melhor aproveitamento e fica bem, é um bom formato. Por isso acaba-se por não se fugir muito disto. Mas por vezes faz-se livros com outros formatos e pode-se arranjar um formato totalmente quadrado porque achas que é aquilo que fica bem, ou as imagens adaptam-se melhor aquele formato. Mas neste caso não é o formato que condiciona nada porque se consegue conjugar tudo bem aqui. A questão do papel. Muitas vezes escolhe-se o papel que é o couché mate, por simplesmente ser um bom papel para impressão de imagens e como os catálogos vivem das peças, é preciso escolher-se os melho-

res materiais para a reprodução das imagens, e este é um bom papel que permite isso, porque se for um papel muito poroso ou um mucam perdem algum brilho ficam sem vida. E quando tratamos de peças importantes queremos representar o melhor possível as peças.

M: Em termos do teu processo criativo, consegues descrevê-lo? Como é desenvolves todo o processo de design seja da exposição ou do catálogo?

F: O ideal é começar com uma reunião, é o ponto de partida para perceber o que vai ser a exposição, do que é que estamos a falar, que obras é que vão ser expostas, perceber o tema, perceber que ideias existem da parte do designer da exposição se ele tem algum conceito por exemplo, nos Espelhos o Mariano criou aquele conceito com os espelhos a refletirem uns com os outros, também era preciso refletir isso no design gráfico porque se não ficava estranho e parecia que cada um tinha uma ideia e que depois eram juntas, é preciso ser tudo um trabalho de grupo. Essencialmente é perceber a ideia e interiorizar a ideia, começar a explorar a ideia do tema, seja através da criação da identidade gráfica do logótipo, como é que vamos desenhar isto, que tipos de letras vamos escolher, se escolhermos um tipo de letra principal que seja um tipo de letra marcante e que passe aquela ideia de que é isto, é logo o principal. Depois daí vem tudo muito natural, acho eu, seja para a criação depois dos textos das tabelas, podemos brincar um pouco com a forma de como vai ser posicionado número da tabela. O processo vai andando assim. Começamos por criar a identidade gráfica, depois começamos a explorar a exposição, onde há sempre um pouco mais de urgência, depois começa-se a explorar a divulgação, depois o catálogo, como é que vão aparecer as obras e as coisas começam-se a compor. É um processo muito natural, e obviamente tem que se estar sempre em contacto com todas as pessoas da exposição, quer sejam curadores, quer seja o designer da exposição, quer seja quem está a fazer os textos, para que tudo bata certo.

M: Quando fazes o design de um catálogo segues alguma tendência? Ou baseias-te em alguma época ou designer?

F: Depende da exposição. Se a exposição for de alguma época específica, obviamente, que podes escolher, por exemplo, um tipo de letra ou uma ornamentação que dê logo ideia daquela época. Se for sobre um pintor e esse pintor tem um certo traço, podes tentar replicar, podes te basear nisso para desenvolver essa identidade gráfica. Não tenho algo específico. Acho que cada trabalho é um trabalho, e se são épocas e trabalhos diferentes têm que ser retratados como coisas diferentes.

M: Por exemplo, podias ter alguma linha gráfica que gostasses de usar.

F: Se estás a tentar falar da linha pessoal, claro que temos sempre a tendência a ir para um estilo mais minimalista, alguns para um estilo mais ornamentado. É algo que nunca explorei muito, saí naturalmente. A linha pessoal de cada um, não é algo que se explique, saí naturalmente. Se faço alguma coisa dessas não é racional.

M: Perante a tua experiência enquanto designer de catálogos, já viste alguns catálogos, tens notado alguma evolução em termos de design?

F: Não tenho notado, assim nenhuma alteração. Lá está, podes notar que agora há alguns catálogos que tentam puxar para um design mais moderno, um pouco mais arrojado. Há alguns catálogos de alguns ateliês, que já tenho visto, que fazem isso, mas também não é só uma mudança do catálogo é uma mudança, que eu acho, que tem que partir da identidade de quem está por de trás do catálogo, tem que querer essa inovação. Não acho que haja uma tendência, é a mesma maneira como por exemplo tens algumas identidades que querem fazer um design para uma coisa mais simplista ou mais moderna, é mais tendência do que algo que vamos agora mudar.

M: Da minha parte está tudo. Obrigada pela tua disponibilidade.

F: De nada. Sempre que precisares.

JOSÉ BRANDÃO

Professor Emérito da Universidade de Lisboa

Sócio-gerente e designer do Atelier B2

Entrevista realizada via Zoom

Transcrição editada em 24/06/2020

16/06/2020

Marta: Desde já, agradeço a sua disponibilidade para a realização desta entrevista.

José Brandão: Com certeza. Tenho todo o gosto nisso.

M: Primeiro que tudo, gostava que me falasse um pouco do seu percurso académico e profissional, no âmbito do Design de Comunicação.

JB: Comecei por ser estudante de Belas-Artes, queria seguir as artes plásticas, mais tarde interessei-me pelo design. Depois trabalhei com dois designers mais famosos, um deles é o Daciano da Costa, que é um designer de várias áreas – na altura fazia-se design um bocado de tudo. Mais tarde, por causa do interesse pela disciplina, mas também por causa da Guerra Colonial, fui-me embora de Portugal. Tive uma bolsa, e formei-me em Inglaterra em Design de Comunicação. Fiquei por lá, vivi e trabalhei como designer de comunicação numa empresa enorme; não que a minha secção de design fosse grande – eu até trabalhava num pequeno gabinete –, a empresa é que empregava milhares de pessoas; cheguei a chefe desse gabinete de design, que era como um apoio à administração. Quando veio o 25 de Abril – tinha eu 30 anos –, decidi voltar para Portugal para poder continuar a minha vida cá. Esperei um ano, porque a minha mulher estava a acabar o curso. Durante esse ano, trabalhei como freelancer, quer dizer, como independente em pequenos gabinetes, e também por conta própria. Voltámos para Portugal e começámos uma carreira. Ao fim de um ano, entrei como professor para as Belas-Artes [...]. Tive uma contribuição muito importante na escola, porque nessa altura praticamente ninguém tinha formação em Design de Comunicação, eu era dos poucos professores que tinha formação na área. Fui professor de muita gente que hoje são designers importantes. Mas a dada altura, como a situação da minha carreira não era muito boa, fui convidado para ir para a Faculdade de Arquitetura. Na Faculdade de Arquitetura tinham-se criado cursos de Design, isto no ano de 94, embora fosse um design mais de equipamento. Em todo o caso, introduzi a cadeira de Design de Comunicação como complemento, e, pouco a pouco, consegui que a disciplina ganhasse importância. Conseguimos criar um mestrado em Design de Comunicação, fiz parte do conselho de doutoramento – fui o primeiro arguente do primeiro doutoramento da Faculdade de Arquitetura. Mas na altura não havia carreira para os professores de

Design, éramos professores convidados, eu já tinha uma certa idade e então reformei-me e deixei de ser professor. Depois disso, ainda fui júri de alguns trabalhos. Portanto, esta é a minha carreira académica. A minha carreira profissional começa muito cedo em várias áreas. Ao princípio como aprendiz, mas um aprendiz sem ninguém para me ensinar, porque não havia propriamente professores, isto é, não havia quem soubesse ensinar a profissão; estas profissões aprendiam-se, como se costuma dizer, no contacto entre as pessoas, e, à medida que se fazia, elas iam-nos explicando como é que se devia fazer, iam-nos forçando a dizer que aquilo não estava bem para ver se a gente fazia melhor, mas tudo isto sem saberem muito bem o que haviam de dizer. No início ainda fiz aqui [em Portugal] uma certa carreira, pouco independente, é claro, porque era muito novo – entrei para o atelier do Daciano ainda com 19 anos; depois tive este problema aos 22 [a Guerra Colonial] e tive de fugir do país. Estive nove anos exilado, mas tive a sorte de me formar; durante esse tempo de formação consegui fazer alguns trabalhos, embora poucos, e alguns deles para Portugal. A partir de 74-75, alguns dos meus projetos são já bastante expressivos e muitos ficaram famosos, por exemplo, as capas dos discos de vários cantores da resistência, como o Zeca Afonso [exemplifica mostrando a capa do disco], o Sérgio Godinho, o Fausto, o Vitorino. Mais tarde, durante sete anos, fiz vários trabalhos para o Festival de Cinema da Figueira da Foz. Na altura, ficou muito famosa a capa que fiz para o livro de George Orwell, O Triunfo dos Porcos [exemplifica, mostrando a capa do livro], tudo ilustrações e desenhos meus [...]. Um dia, o Sebastião Rodrigues, de quem eu era muito amigo, e que na altura estava a fazer um trabalho para a Gulbenkian, um bocado cansado daquele trabalho, [...], decidiu apresentar-me na Fundação, com grande orgulho meu, dizendo que eu podia fazer tão bem quanto ele (o que não era totalmente verdade). Iniciei um período que se tornou muito aberto, um período profissional de grande expansão do design: trabalhei para a Gulbenkian, para o Teatro de São Carlos, para o Teatro de D. Maria II, para a Secretaria de Estado da Cultura, para a Fundação Oriente, para a Fundação Ricardo do Espírito Santo, para o Banco de Portugal, para a Comissão dos Descobrimentos, para a Exposição Universal de Sevilha, para vários setores do turismo e da economia, para editoras, enfim, tive um período intensíssimo, que começou no princípio dos anos 80. Nos anos que se seguiram, dos anos 90 e até quase ao fim da primeira década do século XXI, um dos clientes mais antigos são os CTT, onde tenho perto de cerca de 200 selos feitos e muitos livros na área do Design Editorial – fiz uns 30 e tal livros, aliás ainda estamos a fazer, e ainda estão a sair selos feitos por nós (nesta altura, também com o contributo dos meus colaboradores). Tive a sorte de o período mais intenso da minha carreira acontecer naquele momento da vida em que se tem mais energia, em que já é assim uma pessoa crescida, com uma certa experiência, e de coincidir com um tempo que foi também de grande abertura ao design em Portugal.

Não fui só eu, mas posso dizer, com alguma imodéstia, que era eu quem tinha os melhores clientes da área da cultura que podiam existir em Portugal. Mais tarde começaram a aparecer mais pessoas da área, muitas formadas por mim, que eram muito bons designers e que, pouco a pouco, foram ocupando os lugares. Hoje há centenas e centenas de designers, muitos deles bons, mas que, de certa maneira, também vou dizer isto em forma de crítica, contribuíram para arruinar o mercado, porque começaram a praticar preços incompatíveis para quem tinha ateliês, o que não quer dizer que não haja ateliês bastante bons a funcionar. Naturalmente, os anos também não perdoam, as pessoas que me conheciam melhor foram morrendo ou reformaram-se, que é uma lei da vida, foram aparecendo outros designers também capazes e muito competentes, quer no Sul, quer no Norte, embora a carreira de Lisboa e a carreira do Porto fossem um bocadinho autónomas, digamos que as pessoas que estavam mais em Lisboa trabalhavam mais na área de Lisboa, e as pessoas que estavam no Porto na área do Porto – eu nunca fiz nada para o Porto. [...].

M: Teve uma carreira muito vasta. Como se deu o seu contacto com a área do Design Editorial?

JB: Para já por razões pessoais, e por razões culturais, do meu ambiente familiar. Eu sempre adorei livros [mostra uma pequena parte, como diz, dos livros que possui] [...]. Comecei a comprar livros muito cedo, desde muito pequeno, mas digamos que o design não tinha necessariamente de ser livros; mas não há nada como as pessoas gostarem das coisas para trabalharem bem nelas. Por exemplo, fiz apenas uma coisa muito vaga para um clube particular de um banco, mas como eu nunca gostei de desporto, nunca farei nada bem nessa área porque eu não sei nada de futebol. Eu gostava muito de livros, e esta questão dos livros foi surgindo devagarinho. No início comecei só por fazer capas, cartazes, imagens e coisas assim, e, pouco a pouco, foram aparecendo os livros. Um dos livros mais importantes que me apareceu foi em 82, exatamente na Gulbenkian – o livro que o Sebastião me passa é o livro da história dos 25 anos da Fundação. Esse livro foi importantíssimo para mim. O livro demorou ano e meio a fazer e permitiu-me conhecer tudo da Gulbenkian, todos os serviços, todas as pessoas, porque o livro debruçava-se sobre tudo quanto se passava na Fundação. Estavam sempre a aparecer pessoas dos vários setores que constituíam a Gulbenkian, porque nesse tempo a Fundação estava dividida por setores bastantes autónomos: havia o Serviço de Música, havia o Serviço de Ciência, havia o Serviço de Educação, havia o Serviço de Obras, havia o Serviço do Museu, havia o Serviço de Exposições, havia o Restauro, e o livro debruçava-se sobre isso tudo. Foi nessa altura que conheci as pessoas do Museu, e a formação que eu tinha, muito virada para a museologia, foi decisiva para o trabalho que vim a desenvolver. Eu conhecia de cor todos os museus de Lisboa (que

eram meia dúzia), desde miúdo que ia aos museus, visitava-os desde os meus 12-13 anos, sabia as peças importantes, e vivia também num meio a que fui sensível; os meus netos também vivem no mesmo meio e não são particularmente sensíveis a estas coisas. Também gostava muito de desenhar e interessava-me pelas coisas ligadas à arte. O Museu passou a conhecer-me, e comecei aos poucos a substituir o Sebastião, que estava a passar por uma fase delicada. Mas o Sebastião fez coisas absolutamente excecionais [...]. Conheci muito bem o Sebastião e fui o comissário da grande exposição que lhe foi dedicada. Fui eu que escolhi todas as peças que lá estiveram e fui eu que organizei tudo [...] e, portanto, fiquei a conhecer ainda melhor o que já conhecia da sua obra. [...] de facto o livro é algo que sempre me interessou. O Daciano dizia que o livro era parecido com a arquitetura, porque o livro tem várias áreas com vários estilos, a pessoa vai entrando no livro e tem uma espécie de porta por onde entra, tem uma fachada exterior, depois uma área vestibular, um hall de entrada, que são as folhas de rosto, depois tem as introduções, e depois os capítulos, que têm especificidades – não direi que sejam quartos de dormir nem salas mas são capítulos, uns podem ser por exemplo o tema principal do livro, outros podem ser tabelas que apoiam o livro, ou índices remissivos ou não. O livro tem um conjunto de áreas com uma certa arquitetura de modo a que as pessoas percebam onde é que estão. Assim como uma pessoa, quando visita um edifício, percebe que está na entrada, ou num quarto de dormir e não numa sala, ou que está numa cozinha, ou que está numa casa de banho, também é preciso que quando as pessoas percorrem sobretudo este tipo de livros saibam onde estão. Passei a fazer livros complexos, com vários relacionamentos, e de facto a área do livro interessou-me muito; é claro que muitas das centenas de livros que fiz são livros relativamente simples, a preto e branco, sem grandes complicações. Um dos livros mais espetaculares que fiz na Gulbenkian foi este catálogo [exemplifica, mostrando o catálogo Lalique: Jóias]. É um livro muito complexo, muito bem desenhado, tudo feito com imenso cuidado. O livro é grande e tem 400 páginas, mas são 400 páginas pesadas. Isto tem fotografias absolutamente espetaculares, e, sobretudo, tem zonas: tem uma introdução, tem umas legendas importantíssimas que não só completam o texto como explicam a peça; tem as reproduções de todas as peças que também têm complementaridades, e depois tem tabelas extremamente importantes que vão desde as datas até às exposições onde a peça esteve, bem como as aquisições do Senhor Gulbenkian. Este joalheiro e escultor, o Lalique, teve uma relação especial de amizade com o Senhor Gulbenkian, e este senhor, sendo um multimilionário, encomendou-lhe joias que lhe devem ter custado milhares senão milhões; joias feitas de propósito para ele, e não há documentação de que alguém as tenha usado. Porque, aparentemente, o Senhor Gulbenkian também nunca teve uma relação familiar muito intensa, ele aliás nunca dormia em casa, e com isto não estou a insinuar nada; ele não

dormia em casa porque vivia numa ansiedade insegurança muito grande, e portanto ia dormir a hotéis. Não quer dizer que não vivesse muito confortavelmente, tinha uma casa em Paris, que era um palácio com jardins e tudo, e depois aqui em Portugal também vivia num hotel onde entrava pela porta das traseiras (há até quem diga que havia uma pessoa que provava a comida, pois no caso de estar envenenada morria essa pessoa e não ele). Esta relação permitiu que Lalique criasse joias absolutamente maravilhosas e imponentes, muitas delas difíceis de usar. Veja-se por exemplo o caso de uma das mais famosas – a Libélula [exemplifica mostrando as joias presentes no catálogo]. Ora, a senhora diretora do Museu da altura, uma senhora importante que se chama Maria Teresa Gomes Ferreira, e que é uma daquelas senhoras bastante fortes, pô-la assim no peito e era uma coisa que lhe ia quase de lado a lado do peito; não seria, portanto, muito fácil de usar, a joia tem 23 por 26,5 centímetros, é quase como se fosse uma folha A4. São joias que praticamente não se podem usar.

M: E provavelmente não eram feitas com o objetivo de serem usadas, mas sim expostas.

JB: Nós fizemos muitos destes enquanto ateliê. Este catálogo do Mobiliário Francês [exemplifica, mostrando o catálogo], ficou também espetacular pelos pormenores que apresenta. Mas também são todos livros muito grandes e pesados. Fizemos outro catálogo sobre a Pintura, e também uma agenda que funcionava como uma oferta da Administração, também com joias de Lalique. Fizemos catálogos pequenos, fizemos roteiros do Museu. Com exceção do Museu, por razões que não se percebe, toda a sinalização da Gulbenkian, da entrada e dos caminhos – mesmo quando se desce as escadas para se chegar ao Museu –, foi desenhada por nós. Depois aconteceu o que quase sempre acontece nestas ocasiões: a diretora do Museu chegou à idade em que teve de se reformar, e o seu sucessor, João Castel-Branco, que a odiava, fez o que pôde para que se as pessoas se esquecessem do trabalho realizado pela anterior diretora, isto é, afastou-se de todas as pessoas que tinham trabalhado com ela, e uma das primeiras a sofrer isso – não sei se era pessoal – fui eu. Eu já o conhecia, pois tinha trabalhado para o Museu do Azulejo e fiz um livro com ele, o seu primeiro livro, que era sobre os azulejos do metropolitano de Lisboa, mas ele afastou-me completamente, pôs-me fora do Museu e eu, a partir dessa altura, inícios do ano 2000, ou à volta disso, deixei de trabalhar para o Museu. Fiz muitas outras coisas interessantes – desdobráveis, cartazes, vários tipos de roteiros, incluindo um sobre o mobiliário, assim como uns livros mais pequeninos destinados às exposições e que as pessoas podiam levar, entre muitos outros folhetos. A grande oportunidade que o Museu e a Fundação Gulbenkian ofereciam era, em primeiro lugar, a qualidade excecional de todo o material de que dispunham, desde a pintura ao mobiliário, dos tapetes às joias, tudo uma maravilha. Só isso

já nos proporcionava algo, mas a isso acrescia o gosto estremado que tinham em fazer bem – o Sebastião tinha deixado uma forte tradição de as coisas serem bem feitas, fosse um simples folheto, um pequeno desdobrável, ou um convite, tudo era bem feito, cuidado, e as pessoas tinham gosto nisso, e penso que continuaram a ter, embora os gostos variem. Eu, por exemplo, fiz um desdobrável para o Museu Gulbenkian que, ao abrir-se, revelava o confronto entre a estética medieval e a estética realista; se ele fosse dobrado de uma certa maneira, ficava com a cara completa, mas depois abria-se e ficava em separado. Também fiz os livros dos 50 anos [...], assim como uns cartões de Natal a partir de umas iluminuras muito bonitas do Museu, que eram tridimensionais, e que para a altura, estou a falar de 1989, constituíam uma inovação (hoje em dia há muito disso).

M: Agora mais relacionado com o design dos catálogos. Em que medida acha importante que uma exposição se faça acompanhar por um catálogo?

JB: Acho que a grande importância dos catálogos de exposição é que essas obras vão ficar para sempre, as pessoas vão poder levá-las, vão poder guardar memória. Os catálogos de que falo não são obras para serem vistas na exposição, são memórias que se trazem para casa, que em qualquer altura podem ser revisitadas, que têm ensaios e estudos que não podem estar nas exposições, que não estão nas exposições... Por estas razões, acho que os catálogos são uma peça absolutamente fundamental, indispensável. Há catálogos-guia, que cada vez mais a tecnologia está a substituir. Eu fiz catálogos pequeninos nestas mesmas áreas que vii e havia inclusive um roteiro do Museu que era uma peça útil para as pessoas irem folheando. Este tipo de publicações é ainda muito útil, podem inclusive incluir um mapa com a distribuição das salas, para se perceber a arquitetura da exposição, porque mesmo com a tecnologia às vezes não é fácil – eu continuo a achar o livro mais acessível do que a tecnologia, porque posso abrir o livro em qualquer página e com a tecnologia tenho de andar à procura.

M: O professor também fez algumas exposições, nomeadamente, a do Sebastião Rodrigues. Como é que foi feita a ponte entre a exposição e o catálogo?

JB: Eu não fiz a exposição do Sebastião Rodrigues, eu estruturei tudo quanto tinha de figurar na exposição; fui o que hoje em dia está na moda chamar de curador, mas que naquela altura se chamava comissário, isto é, aquele que estruturou os conteúdos, que selecionou as peças, que selecionou as categorias, eu fiz isso tudo, mas não fiz a exposição. Fiz outras exposições, mas as minhas exposições nunca foram muito arquitetónicas, nunca tive grande inclinação para estruturar bem o espaço, muitas vezes tive o espaço em si já estruturado para mim. Por exemplo, fizemos uma exposição em Viseu sobre o Aristides de Sousa Mendes, mas o local escolhido era uma espécie de casa e tinha quartos

uns atrás dos outros, e não havia mais nada a fazer senão usar as paredes daqueles quartos. O que eu tenho no meu currículo são painéis de exposição, painéis gráficos com informação impressa, e, excepcionalmente, uma ou outra vitrine. Fizemos dezenas de exposições em todo o mundo, foi a abertura de Portugal ao mundo, que esteve em exposição em diversos países, na América, na África, na Ásia, em todo o lado, em alguns casos com traduções até em japonês. Tínhamos feito o design e depois, claro, havia um espaço para se colocar o texto em japonês. No caso das exposições que partem de um espaço vazio e que têm de ser arquitetonicamente construídas, sempre contei com a colaboração de alguém que era arquiteto ou arquiteto de interiores, estudando em conjunto as secções que iam ser usadas, e é claro que nesses casos tentávamos estabelecer também uma certa familiaridade. Por exemplo, a do Aristides de Sousa Mendes [...], que foi um homem que ajudou muitos judeus a virem para Portugal. Mas essa é uma história muito curta, porque o Aristides apenas fez isso durante uma semana e há muito pouca coisa sobre isso. O que era preciso explicar é que antes havia uma guerra, e que havia um determinado regime em Portugal, que havia fronteiras, e que havia judeus, judeus que eram perseguidos. Por esta razão, foram criadas secções, áreas com tonalidades diferentes: uma área toda encarnada, uma área toda azul, uma área toda negra, uma área toda amarela, categorias essas que de alguma maneira tentávamos manter no catálogo. Mas nunca fui um designer de exposições. Ainda agora fizemos uma, inaugurada no dia 7 de dezembro. As paredes já lá estavam, e a única coisa que fizemos foi distribuir os objetos pelas paredes, quase todos de natureza gráfica; havia ainda umas vitrines onde fora colocadas umas publicações relacionadas com o tema. Em resumo, acho que se deve tentar estabelecer alguma relação, mas, de qualquer maneira, exposição e catálogo são dois objetos com uma certa autonomia.

M: Quando desenvolvia os catálogos para a Gulbenkian, eles impunham características específicas no design, ou davam total liberdade na sua conceção?

JB: Não. No caso do catálogo do Lalique, a primeira coisa que tentei foi uniformizar o formato; portanto, tinha só um formato para este tipo de livros. O formato começa por condicionar um bocado já a construção do livro. Depois, a pessoa responsável descrevia-me as intenções [...], a minha contribuição foi ajudar a estruturar mas de acordo com os objetivos que eles pretendiam, de certa maneira, se me permite, as pessoas contavam comigo exatamente para lhes poder dar expressão às ideias que tinham, porque estavam um bocado perdidas. Sempre achei que era assim um bocado como o médico, nós tínhamos de perceber e fazer o diagnóstico da doença, e depois tentar ir ao encontro daquilo que trazia alegria às pessoas, obviamente, sempre atentos às reações, “olhe que a perna me está a doer, se calhar não é

esta a pomada que deve pôr”, portanto, sempre atento às reações das pessoas, apresentando modelos como princípio de solução, mas indo ao encontro daquilo que as pessoas pretendiam, trazendo essa alegria às pessoas de que “é isto mesmo, eu não sabia explicar, mas agora está a ficar aquilo que eu pretendia”. Não impunham [...], naturalmente, se me pediam um desdobrável para anunciar umas conferências, eram desdobráveis que recebiam, mas desdobráveis que, enquanto não eram abertos, funcionavam também como pequenos cartazes, que cabiam em envelopes e podiam ser mandados às pessoas. Não impunham, explicavam apenas o que pretendiam. Por exemplo, este que aqui está [exemplifica, mostrando o desdobrável intitulado Queda e Ascensão da Estética Clássica, 1987] sobre a estética medieval, que, como sabe é uma estética que deforma as pessoas, não tem quase expressão, as caras ficam sem realismo; mesmo na área cristã, por exemplo, é muito costume haver uma grande desproporção, Deus muito grande e depois os homenzinhos muito pequeninos... Fui eu quem procurou e escolheu as imagens, os tipos de letra em que uns são clássicos e outros medievais, de maneira a que, sem necessidade de qualquer descrição, as pessoas sintam que há diferenças. Também escolhi um cinzento frio para a estética clássica, de tudo muito perfeito, para uma coisa emotiva, também usei um castanho confortável para se distinguir daquela frieza. Mas todas essas coisas não são para serem explicadas, são para as pessoas perceberem sem necessidade de outro tipo de explicações, é como entrar-se numa sala e perceber-se que é uma sala [...]. A Gulbenkian não impunha, mas não lhe consigo dizer se era pela confiança que as pessoas tinham em mim. Houve casos – muito raros – de propostas que não foram bem aceites.

M: O tema que seria retratado no catálogo iria influenciar sempre o seu design?

JB: Absolutamente. É fundamental mesmo.

M: Relativamente aos materiais que eram utilizados na produção gráfica do catálogo, era o Professor que decidia com a Gráfica?

JB: Nesse aspeto, também era eu que tratava e organizava tudo. Mas há uma coisa de que também me orgulho, é que sou uma pessoa completamente incorrupta e este meio tem algumas áreas de corrupção. Eu entregava os meus honorários, mas também procurava as tipografias e as condições que eram adequadas, mas era a Gulbenkian que pagava às tipografias, a mim cabia-me apenas controlar a qualidade. Mas também tenho de lhe dizer que, com exceção desse aspeto, e tirando algumas dobragens esquisitas e de umas coisas que fiz, não fui muito inovador nos materiais. Essa inovação dos materiais é bastante mais recente. Mas também lhe digo uma coisa, talvez eu tivesse a percepção de que, no caso do Museu, as pessoas

não seriam muito recetivas a coisas que fossem muito invulgares. Era eu que tratava de tudo, a única coisa que eles definiam eram as tiragens, se queriam 1000, 2000, ou 500, se bem que eu também contribuísse para isso. Muitas vezes pediam tiragens exageradas, e eu dizia-lhes “olhe que isso é muito”. É que um livro destes pesa quatro quilos, 100 livros são 400 quilos, 1000 livros são quatro toneladas, ocupam dois quartos inteiros de uma casa normal, e quando nós temos uma previsão de quantos é que se vão vender, conversava-se sobre o assunto, e eu dava dados sobre que tipo de livro, que pessoas é que poderiam comprar, porque estes livros não eram para serem comprados por qualquer pessoa. Aliás, eu, que tenho muitos livros desses, há muitos anos que deixei de os comprar nas exposições. Tomo nota e mando-os vir pela Amazon até a porta. Nunca mais carreguei com um livro desses, não saía de uma exposição com cinco quilos na mão, nem pensar nisso, então no estrangeiro muito menos. Quanto à questão dos materiais, estes livros não são propriamente inovadores, são em papel print ou mate de boa qualidade, encadernações standard cartonadas [...]. Mas dizia-lhes, por exemplo, que podiam ter 100 ou 200 exemplares especiais para oferecerem e distingui-los dos que estavam à venda [...].

M: Ao analisar os catálogos, notei que no início da Fundação as tiragens eram exorbitantes, por exemplo tiragens de 2000 catálogos, e agora as tiragens são muito mais reduzidas.

JB: Não seriam tão exorbitantes, porque ao princípio vendiam-se um bocado mais. As pessoas cansaram-se, mesmo eu que adoro livros, já quase não compro livros, não posso. Primeiro, a oferta é descomunal, não é só o Museu Gulbenkian, agora há museus por todo o lado, museus de arte antiga, museus de arte moderna, o MAAT, os Coches, o CCB, há exposições a toda a hora, e quando fazem um catálogo são sempre com três ou quatro quilos, é uma coisa inacreditável. Outra das razões é que hoje é possível fazer-se uma tiragem de 300 exemplares dentro de valores razoáveis. Há 20 ou 30 anos, 300 ou 1000 eram quase a mesma coisa, porque as máquinas que imprimiam estes livros custavam um milhão de contos, que são cinco milhões de euros ou mais [...]. Estas máquinas demoram uma ou duas horas a preparar 16 páginas e depois imprimem 1000 exemplares em cinco minutos. Portanto, naquele tempo, se não se fizesse um número mínimo o preço de cada exemplar era ofensivo, porque 300 exemplares ficavam, por exemplo, a 50€ cada livro, e se fossem 1000 ficavam por 10€ [...]. Hoje pode-se fazer tiragens pequenas com o digital já com muito boa qualidade e as empresas também se adaptaram a fazer pequenas tiragens. E também havia outra coisa: na inauguração das exposições davam catálogos a toda a gente, toda a gente que ia à inauguração tinha um catálogo; hoje, se houver para vender já é uma sorte [...].

M: Como é que descreve o seu processo criativo, em termos de criação de um catálogo?

JB: Eu faço parte de uma geração que só acredita no processo criativo até um certo ponto, porque é a favor de uma ideia. Havia um grande inventor [Thomas Edison] que dizia: “A arte é 1% de inspiração e 99% de transpiração”, quer dizer, de trabalho. Portanto, em relação à questão do processo criativo, eu costumo compará-lo com coisas que são mesmo criativas no sentido de requerem um talento único. Por exemplo, você não se faz um grande pianista, tem de nascer já um grande pianista, quer dizer, são pessoas que nascem com talentos excepcionais. Mas mesmo essas pessoas tiveram de trabalhar muito. Portanto, o processo criativo é um processo inteligente, em que nós, obviamente, incorporamos aquilo que nos é dado à nascença, a inteligência e algumas habilidades excepcionais, o processo criativo é sobretudo nós acumularmos experiência, misturar isso com aquilo que trazemos de nós próprios, que aos poucos fomos afinando e tornando mais perfeito. O processo criativo é perceber-se muito bem, ouvir-se muito bem, acumular experiência, ser-se capaz de se rever nos seus próprios erros e, portanto, ser-se capaz de incorporar essa palavra que é o feedback, quer seja positivo quer seja negativo, para que futuramente a gente parta de um ponto melhor. É claro que há coisas que são particularmente criativas, no sentido em que um livro tem uma estrutura que se impõe por si própria, e também pelo material, pelo tema. Uma coisa que achei difícilíssima de fazer foi um cartaz para um festival de teatro. Porque já se fizeram milhares de cartazes sobre teatro, mas neste caso não era de uma peça de teatro única que se tratava; para uma peça de teatro a gente tem sempre um tema que pode ser representado, mas aquilo não era uma peça de teatro, era um festival de teatro, que são milhares de peças. É claro que tenho de dizer que para fazer este cartaz tive de me fechar um fim de semana no meu ateliê [...], e acabei por obter um resultado que para mim me satisfaz, que era dar a sensação de teatro sem referir nenhuma peça, porque criei aqui uns planos que dão a sensação de que o teatro é uma coisa com planos, enfim, as máscaras, que há uma cena de conflito – são todos esses elementos que nos permitem criar. Outra coisa que hoje em dia é essencial é que basta utilizar o Google. Mas na altura, eu utilizava um livro, que é como pesquisar pistas tangenciais, ou coisas opostas, por exemplo, procurando no significado da palavra teatro o que é que pode ser o teatro e o que é que representa o teatro, pantomima, atores, plateia, cenário, palco; é andar à volta disso a ver se dessas imagens conseguimos tirar qualquer coisa. É evidente que temos de alimentar e encontrar alguns truques, e a dada altura isto tem de tornar patente uma relação plástica que as coisas em princípio contêm, mas não está nada igual às outras e as pessoas têm de reconhecer essas coisas [...]. Muito trabalho, muita concentração, muita experiência acumulada.

M: Quando desenvolve o design de um catálogo baseia-se nalguma tendência, nalgum designer, ou em alguma época?

JB: Essa é uma pergunta interessante. Eu tinha uns amigos de uma geração mais velha que a minha, que tinham a mania de dizer que as pessoas estão sempre com a mania da moda, mas eles não percebiam que também tinham modas. Há sempre uma maneira de a gente estar que eles achavam que era simples e normal, há sempre algum estilo que pertence às pessoas [...]. Há pessoas que até inventam um estilo e depois mantêm sempre esse estilo, e isso é muito comum nos artistas. Há pessoas que têm um estilo muito característico, e eu não sei se faço de propósito ou não, eu de certeza que tenho, e a maneira de fazer as coisas exerce alguma influência, ou mais ou menos um estilo próprio. Não deixo de estar atento às inovações dos meus colegas e se elas fizerem sentido para mim eu consigo incorporar algumas das suas características. Acabamos sempre por incorporar modas e coisas, quer dizer, temos maneiras de nos comportarmos e temos de perceber um bocado os estilos que se estão a incorporar. Houve estilos muito vincados que eu nunca aceitei e mantive sempre a minha linha, mas é evidente que incorporei certos aspetos gráficos [...].

M: Como é que procede às escolhas tipográficas para um catálogo, por exemplo, tipos de letra, grelhas?

JB: De forma a prestarem o melhor serviço possível ao trabalho. Por exemplo, para o texto, os tipos de letra têm de ser sempre legíveis. Para os títulos podemos usar o que quisermos, para os títulos podemos ter assim umas coisas mais estranhas. Todas as variantes que hoje existem fazem parte ou do grupo de letras legíveis, ou daquelas que não se podem usar em texto, porque senão as pessoas ficam muito cansadas. [...] Hoje em dia são os meus colaboradores que me propõem os tipos de letra [...], eu olho e a minha preocupação é a proporção, o tamanho, a relação entre a largura da coluna e o tamanho da letra, o entrelinhamento, e a legibilidade. Durante muitos anos, evidentemente, escolhia as coisas muito minuciosamente, mas hoje há quinhentas mil letras que servem para fazer a mesma coisa, todos os dias recebo catálogos de letras, eu já nem ligo.

M: Sim há uma grande variedade.

JB: Sim, para títulos e para marcas, coisas especiais, posso ir à procura de letras que são invulgares. Mas, no geral, o que me preocupa é a relação da largura da coluna e com o tamanho da letra, a sua legibilidade, as variantes que são possíveis, se tem os itálicos, os negros, e as coisas que eu preciso. É essa base que me preocupa mais, e que seja um desenho elegante e confortável para a leitura.

M: Para finalizar, ao longo dos anos o design do catálogo tem evoluído. Quais são as principais diferenças que tem notado nessa evolução?

JB: Acho que a grande rutura foi, e até fiz uma conferência sobre isso, os catálogos deixarem de ser em geral uma coisa pobre, a preto e branco, com uma gravura a cores. A partir dos anos 80 os catálogos passaram a ser todos a cores, e grandes em vez de serem umas coisas pequeninas e modestas, essa foi a grande evolução. Haverá diferenças nas formas de estruturar, mas em geral os catálogos no seu essencial mantêm-se os mesmos em relação a esses, com a diferença de que passaram a ser objetos muito mais documentados [...] [exemplifica mostrando exemplos de catálogos do início dos anos 60 em comparação com os atuais]. Os catálogos deixaram de ser a sequência da exposição para serem a história do artista, ou o contexto do artista, reproduzem grande parte das coisas que estão na exposição e ao mesmo tempo explicam muito mais. Isso foi uma grande diferença também. Deixaram de ser sequências da exposição, para serem complementos culturais daquilo que se estava a ver. Por exemplo, mesmo estas exposições agora do Leonardo Da Vinci, os catálogos que se fizeram... eu devo ter visto todo o Leonardo Da Vinci que existe no mundo, depois incluem sempre duas, ou três gravuras, ou quatro, ou cinco, ou seis, ou sete, de obras que ele fez mas que não estão na exposição, porque nunca conseguiram juntar tudo numa exposição [...]. E, portanto, os catálogos para serem completos sobre o artista têm de incluir coisas que não estão na exposição. Outras vezes também por questões de comparação, pôr uma obra que não está na exposição, mas que explica por que é que aquela obra foi feita e que havia outro artista ou uma outra pessoa que fez uma coisa no mesmo conceito, ou que influenciou, mas não está na exposição. Portanto, nesse sentido as coisas evoluíram em termos intelectuais, mas em termos de estrutura gráfica as coisas têm-se mantido mais ou menos iguais de há uns anos para cá.

M: Muito obrigada.

JB: Espero que corra tudo bem para si, e terei toda a curiosidade em ver o seu trabalho.

Todo o trabalho do Professor José Brandão poderá ser visto no seu livro intitulado *José Brandão, Designer*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Dezembro de 2014.

Anexos

FIG. 1
Grelha de análise
de Laurent Gervereau

Identificação do trabalho:	
1. DESCRIÇÃO	
Técnica	Nome do emissor ou dos emissores
	Modo de identificação dos emissores
	Data de produção
	Tipo de suporte e técnica
	Formato
Estilística	Localização
	Número de cores e estimativa das superfícies e da predominância
	Volume e intencionalidade do volume
	Organização icónica (quais são as linhas directrizes)
Temática	Qual o título e que relação texto-imagem
	Inventário dos elementos representados
	Que símbolos
	Quais as temáticas gerais? (qual o sentido primeiro?)
2. ESTUDO DO CONTEXTO	
A montante	De que meio técnico, estilístico, temático, vem esta imagem?
	Quem a realizou e que relação tem com a sua história pessoal?
	Quem a encomendou e que relação tem com a história da sociedade do momento?
A jusante	A imagem conheceu uma difusão contemporânea da altura da sua produção ou difusões posteriores?
	Que indícios ou testemunhos temos do seu modo de recepção ao longo do tempo?
3. INTERPRETAÇÃO	
Significações iniciais, significações posteriores	O ou os criadores da imagem sugeriram uma interpretação diferente do seu título, da sua legenda, do seu sentido primeiro?
	Que análises contemporâneas do seu tempo de produção podemos encontrar?
	Que análises posteriores?
Balanço e apreciações pessoais	Em função dos elementos fortes revelados na descrição, no estudo do contexto, no inventário de interpretações ao longo do tempo, que balanço geral podemos fazer?
	Como vemos hoje esta imagem
	Que apreciação subjectiva relacionada com o nosso gosto individual – anunciada como tal – lhe podemos dar?

FIG. 2

Grelha de análise
de Elisabete Rolo

Identificação do trabalho:	
DESCRIÇÃO	
Técnica Elementos de catalogação	Data
	Formato
	Tiragem
	Suporte (tipo de papel)
	Técnica de impressão
	Localização
	Emissor
	Estrutura editorial
Temática	Inventário dos elementos representados
	Temática geral (Qual o sentido primeiro?)
	Relação tema/imagem?
Design	Grelha / Estrutura geométrica
	Cores
	Tipografia
	Ilustrações e fotografias
	Desenhos de estudo / projecto
CONTEXTO	
A montante Cliente e designer	Objectivos do objecto de design
	Particularidades de quem encomendou
	Participantes na realização
A jusante Designer e público	Como foi difundida?
	Como foi recebida pelo público?
INTERPRETAÇÃO	
Significações	Elementos simbólicos e seus significados
	Influências de outras obras
	Legibilidade e expressão

FIG. 3
Grelha de análise
do modelo desenvolvido
para a análise de catálogos
de exposição

CONTEXTO	
<i>Temática</i>	Data
	Localização
	Emissor
<i>A montante</i>	Objetivos do objeto de design
	Particularidades de quem encomendou
	Participantes na realização
<i>A jusante</i>	Como foi difundido
	Como foi recebido pelo público
DESCRIÇÃO	
<i>Técnica</i>	Formato
	Tiragem
	Suporte
	Tipo de impressão
	Acabamento
	Estrutura editorial
<i>Design</i>	Grelha
	Tipografia
	Iconografia
	Cor
INTERPRETAÇÃO	
<i>Significações</i>	Elementos simbólicos e seus significados
	Legibilidade e expressividade



Instituto Politécnico de Tomar

www.ipt.pt